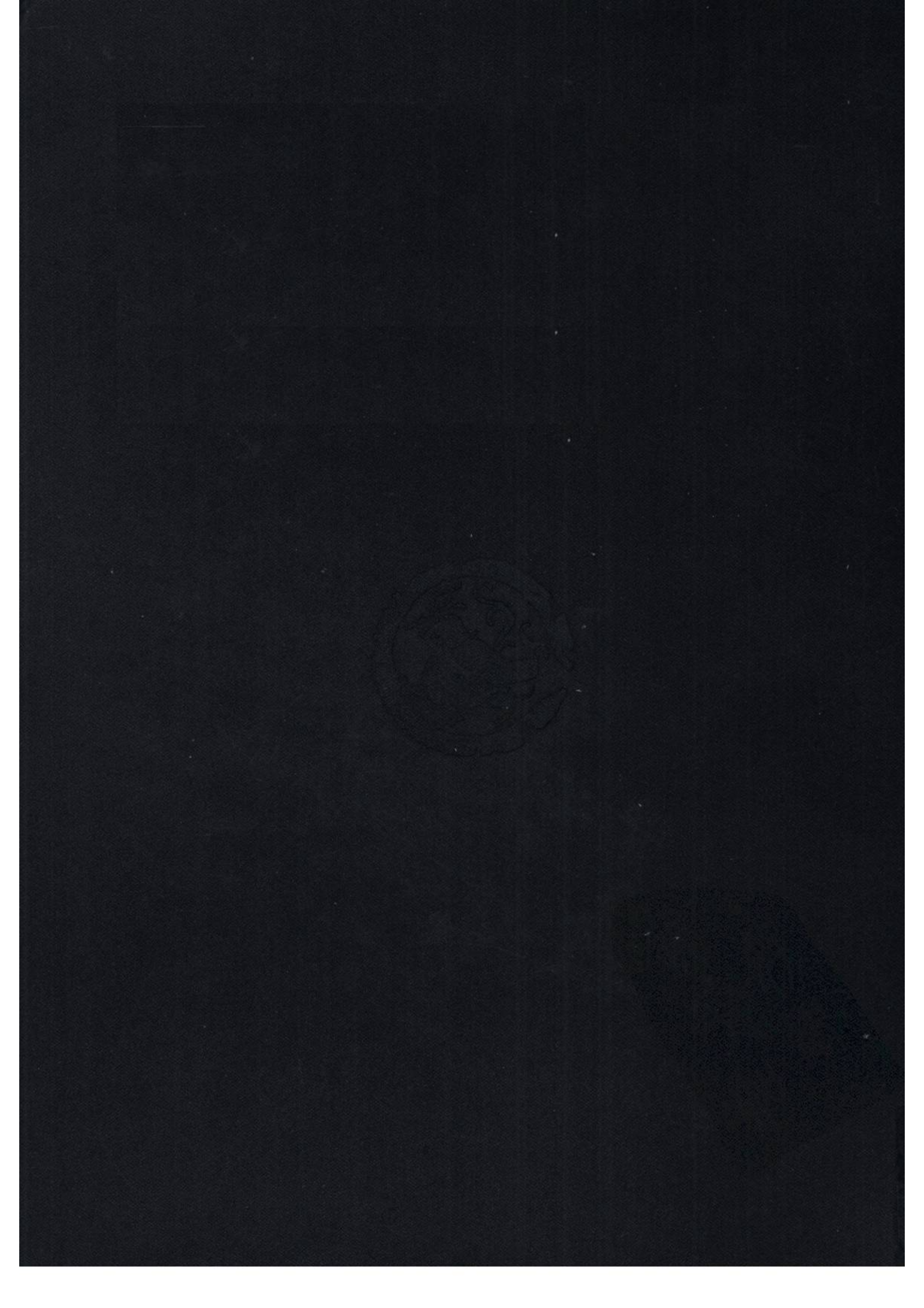




中国戏曲志



中国戏曲志

湖南卷

中 国 戏 曲 志 编 辑 委 员 会
《中国戏曲志·湖南卷》编辑委员会

中 国 ISBN 中 心

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国戏剧家协会

国家社科基金资助重大项目
国家艺术科学规划重点项目



中国民族民间文艺集成志书总编委会

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

《中国戏曲志·湖南卷》编辑委员会

主　编：金汉川

副主编：文忆萱

委　员：文忆萱　尹伯康　龙　华　刘回春　刘斐章　陈青霓　张　九　范正明　奉大春　金汉川　贾　古　铁　可　黄其道　谭君实　蔡　倜　（按姓氏笔画排列）

《中国戏曲志·湖南卷》编辑部

主　任：金汉川

副主任：文忆萱

编　辑：文忆萱　尹伯康　石生朝　刘回春　江沅球　李怀荪　陈青霓　张京信　胡健国　贾　古　黄其道　谭君实　蔡　倜（按姓氏笔画排列）

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述：谭君实

图　表：尹伯康

志　略：方晓慧　尹伯康　向绪成　刘文恒　刘回春　刘炎卿　阳映太　李怀荪　李楚池　何钦法　陈兴仪　陈湘源　张　九　张明享　罗千里　赵训科　胡笑蓓　胡健国　娄慧珍　贾　古　唐璧光　袁章艾　黄吉川　梁系刚　萧仲春　谭君实

（以上为《剧种》撰稿人）

文忆萱　方晓慧　向绪成　伍光华　刘回春　刘希伯　刘鸣泰　杨善智　李怀荪　李思孟　李楚池　何钦法　陈青霓　陈湘源

罗千里　罗炳辉　周　全　胡笑蓓　胡健国　唐璧光　黄吉川
彭一石　彭启斌　彭道诚　谭君实

（以上为《剧目》撰稿人）

石生朝　刘炎卿　任舜耕　伍少怀　李楚池　吴宗泽　汪能中
宋运超　何钦法　罗千里　周俊克　胡笑蓓　胡健国　贾　古
唐璧光　萧耀庭　曾祥嗣　谭东波　谭柳生

（以上为《音乐》撰稿人）

方晓慧　王华安　王伯安　王荣国　尹伯康　刘回春　孙　斌
杜应忠　杨真一　杨善智　李良能　李楚池　余谱成　陈伯卿
陈湘源　张又君　张成刚　范荣萃　罗炳辉　周光庆　袁治忠
黄其道　银汉光　满益炳　鄢里奇　谭君实　蔡　倜　廖庆云

（以上为《表演》撰稿人）

方晓慧　尹伯康　刘回春　孙　斌　杨善智　李怀荪　李楚池
陈湘源　张京信　邱盛源　罗千里　罗炳辉　廖庆云

（以上为《舞台美术》撰稿人）

戈　琴　文忆萱　王文柏　王荣国　尹伯康　双新志　朱　力
孙　彬　刘回春　刘和平　刘绍初　汤师尧　向绪成　陈布霞
陈兴仪　陈青霓　陈诗陔　陈湘源　张　九　张京信　李　静
李怀荪　李楚池　何治国　何钦法　邱建平　杨善智　范　舟
罗千里　罗炳辉　欧阳觉文　钟士英　赵训科　胡健国
娄慧珍　莫长锋　唐寿明　唐坚石　唐璧光　夏宏业　袁雪飞
黄吉川　谢　瑴　彭启斌　谭达辉　谭君实　廖庆云　薛昌津

（以上为《机构》撰稿人）

文剑梅　王芋农　方晓慧　刘和平　江沅球　李　考　李怀荪
李楚池　陈四海　陈湘源　张　九　罗炳辉　谢　瑴

（以上为《演出场所》撰稿人）

江沅球

（《演出习俗》撰稿人）

文忆萱　江沅球　李怀荪　张　九　胡健国　莫长锋　黄吉川

（以上为《文物古迹》撰稿人）

尹伯康　龙士靖　龙　华　张　九　胡昭镕　黄曾甫

（以上为《报刊专著》撰稿人）

刘回春　刘和平　江沅球　李怀荪　严俊寿　何钦法　陈素耕

陈湘源　张　九　黄吉川　彭启斌

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

江沅球

（《谚语·口诀·行话》辑录人）

刘回春　江沅球　李怀荪　陈青霓　谭君实

（以上为《其他》辑录人）

传　记： 文忆萱　文剑梅　王文柏　戈　琴　邓兴器　尹伯康　龙　华

向绪成　刘回春　刘希伯　乔德文　杨真一　杨鑫华　李怀荪

李楚池　匡明中　何钦法　陈兴仪　陈寿庚　陈青霓　陈湘源

张　九　罗千里　金　式　胡丕基　胡健国　娄慧珍　唐璧光

袁章艾　黄吉川　黄曾甫　谭君实　黎建明　魏　杰

附　录： 尹伯康　陈素耕　胡安娜　唐盛河（辑录）

图片绘制及摄影：

刘革非　张　九　张京信　周卫民　栾冠桦　郭　巴　曾林生

曾佳柱　谢惠钧

图片供稿单位：

湖南省戏曲研究所　　湖南省湘剧院

湖南省花鼓戏剧院　　邵阳地区戏剧工作室

怀化地区戏剧工作室　　常德地区戏剧工作室

郴州地区戏剧工作室　　衡阳市戏剧工作室

湘剧《琵琶记》
徐绍清饰张广才



湘剧《琵琶记》
彭俐侬饰赵五娘



湘剧《五台会兄》
董武炎(右)饰杨延德 王永光饰杨延昭



祁剧《昭君出塞》
谢美仙(中)饰王昭君
何少连(左)饰王龙　王求喜　饰马童



长沙花鼓戏《刘海戏金蟾》
叶俊武(右)饰刘海　唐钟璧饰胡秀英



常德汉剧《祭头巾》 邱吉彩饰石灏



常德汉剧《思凡》 王阳娟饰尼姑

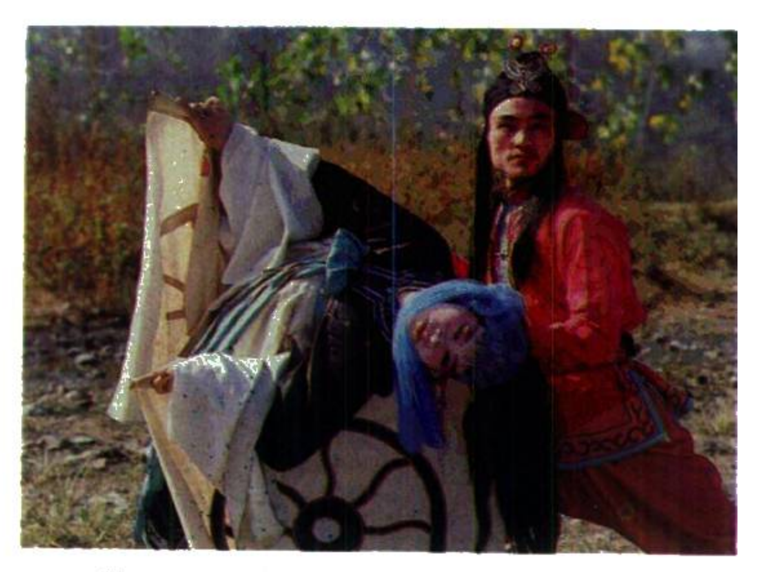
衡阳湘剧《醉打山门》
谭保成(右)饰鲁智深



湘剧《白兔记》
陈剑霞(左)饰刘承佑 王福梅饰李三娘



辰河戏《破窑记》
王兰芳(右)饰刘翠屏 杨宗道饰吕蒙正



荆河戏《寒江关》 李惠云(左)饰樊梨花



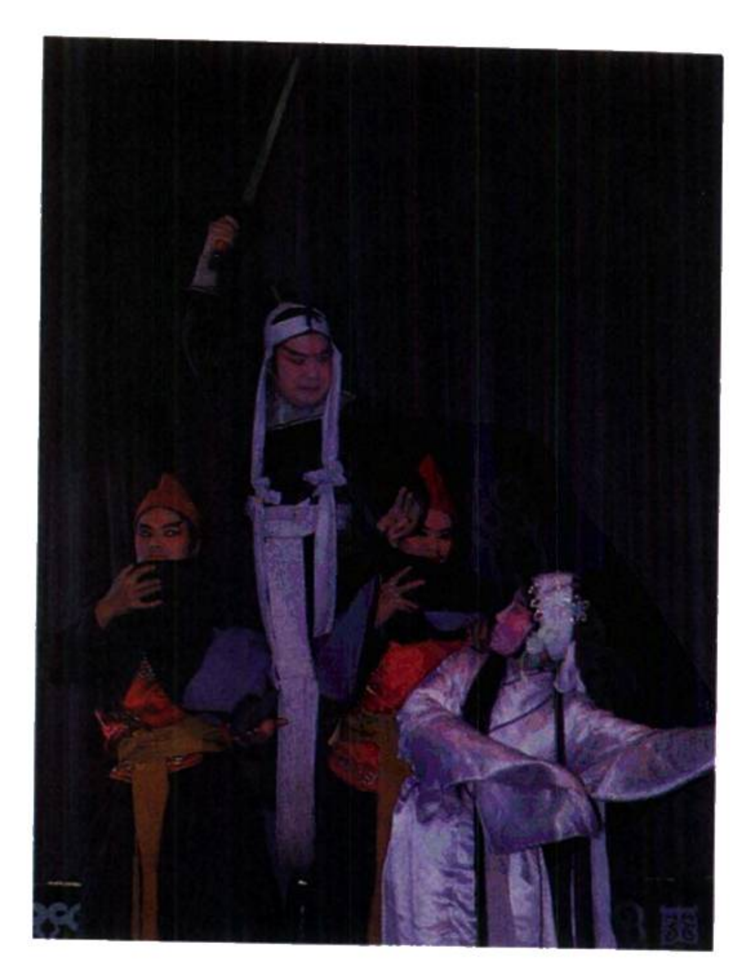
长沙花鼓戏《补锅》
钟宜淳(右)饰刘大娘 李谷一 饰刘兰英



长沙花鼓戏《访友》
胡华松(右)饰梁山伯



长沙花鼓戏《芦林会》
孙阳生(右)饰姜鹏举 王芸英饰庞氏



湘昆《武松杀嫂》
唐湘音(左上)饰武松 陈丽华(右)饰潘金莲

巴陵戏《打差算粮》 赵远林(右)饰海瑞



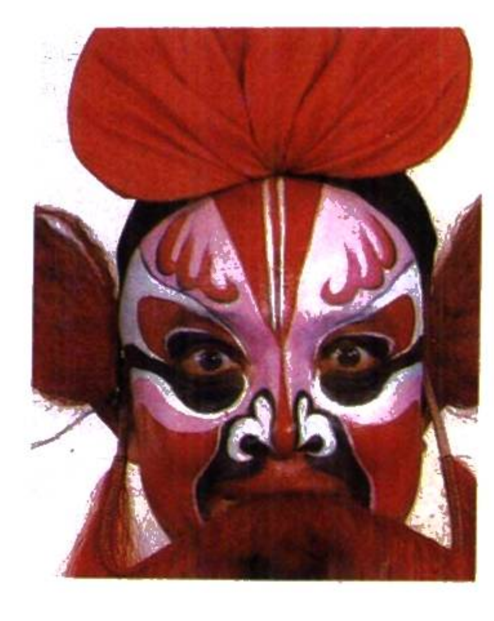
衡州花鼓戏《小打铁》
刘昭应(右)饰毛国金　谢若梅饰毛妻



长沙花鼓戏《打铜锣》
凌国康(右)饰蔡九　李小佳饰林十娘



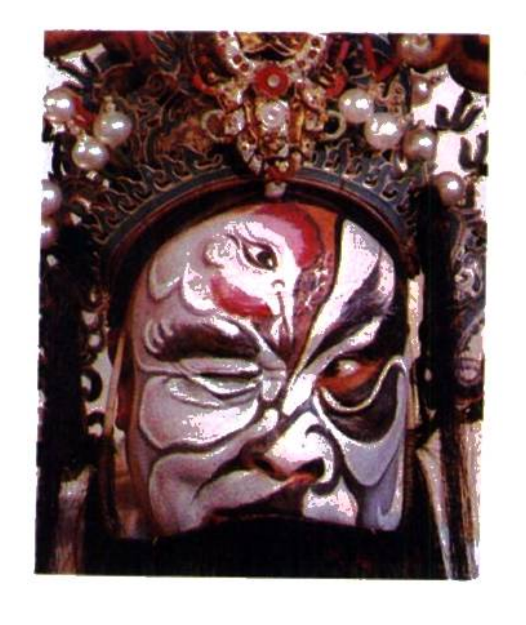
湘昆《千里送京娘》中赵匡胤



湘昆《刘唐下书》中刘唐



湘昆《九莲灯》中判官



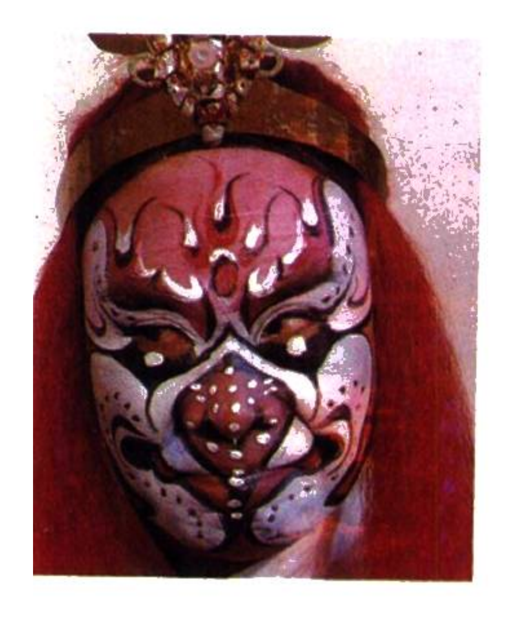
祁剧《打龙棚》中郑子明



祁剧《八戒闹庄》中猪八戒



祁剧《五岳图》中杨任



祁剧《斩三妖》中雷震子



祁剧《疯僧扫秦》中疯僧



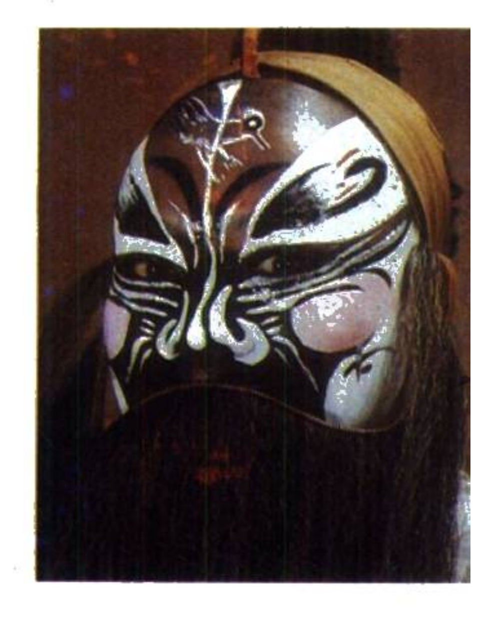
祁剧《盗刀抬床》中张夺



湘剧《双钉案》中包拯



湘剧《九龙山》中牛皋



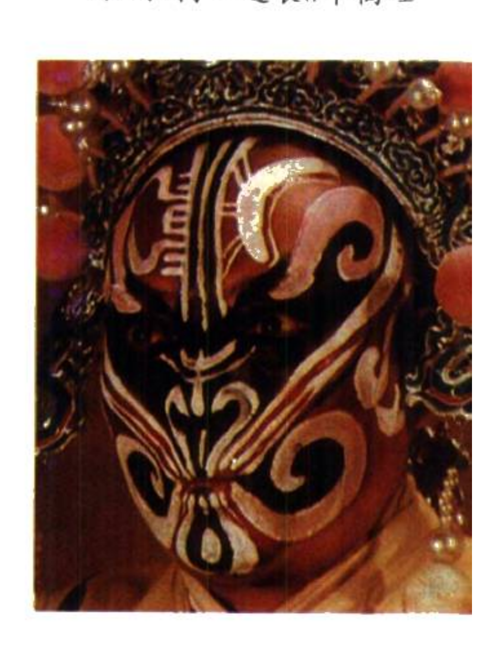
湘剧《高旺进表》中高旺



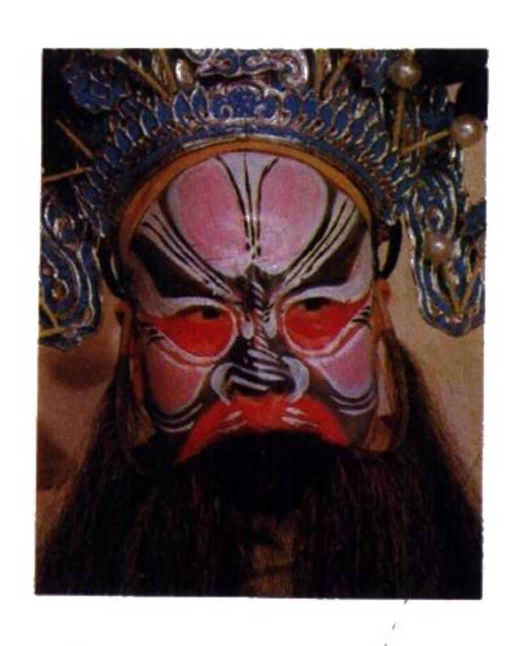
湘剧《观音游十殿》中判官



湘剧《封神榜》中纣王



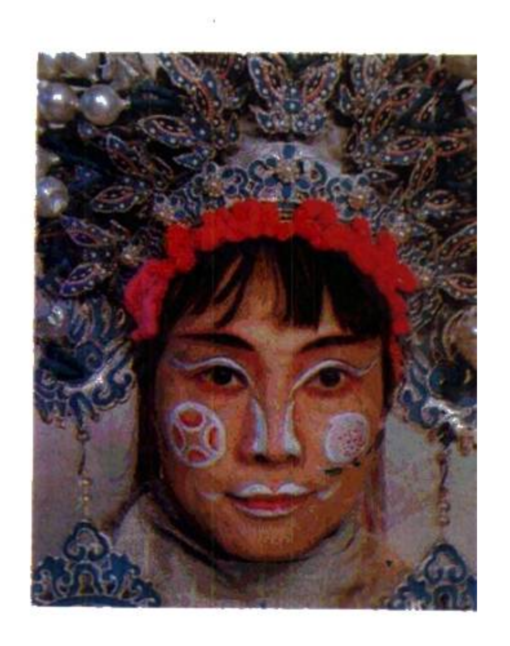
湘剧《四盟山》中李元霸



衡阳湘剧《造袍升天》中张飞



衡阳湘剧《收孔宣》中孔宣



衡阳湘剧《齐王哭殿》中钟无盐



常德汉剧《三战吕布》中张飞



常德汉剧《法门寺》中刘瑾



常德汉剧《闹江州》中张横



荆河戏《白罗衫》中陶大



荆河戏《九锡宫》中薛刚



荆河戏《青石岭》中孟喜



巴陵戏《马武夺魁》中马武



巴陵戏《太行山》中姚刚



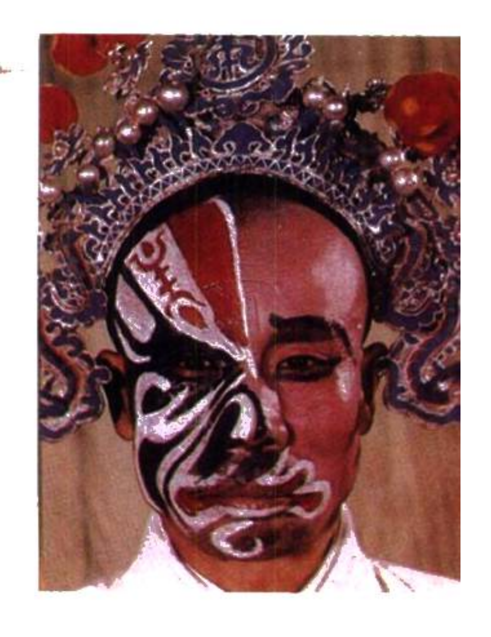
巴陵戏《收姜维》中姜维



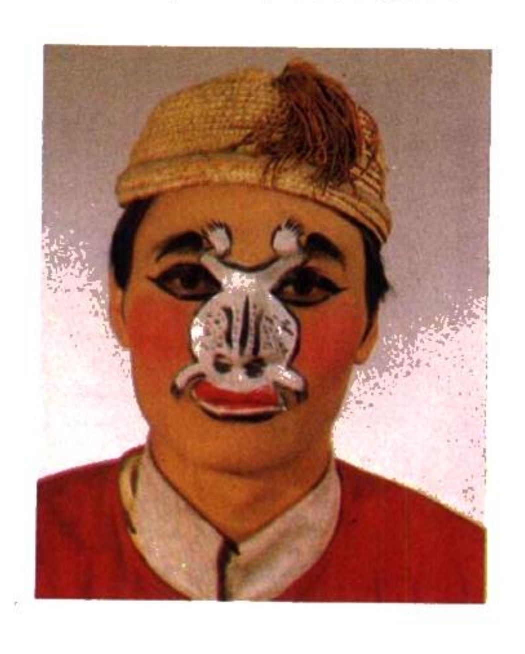
辰河戏《三闯挡夏》中夏侯惇



辰河戏《拿曹》中曹操



辰河戏《目连传》中锦罗王



花鼓戏《刘海戏金蟾》中刘海



花鼓戏《扯萝卜菜》中茄八



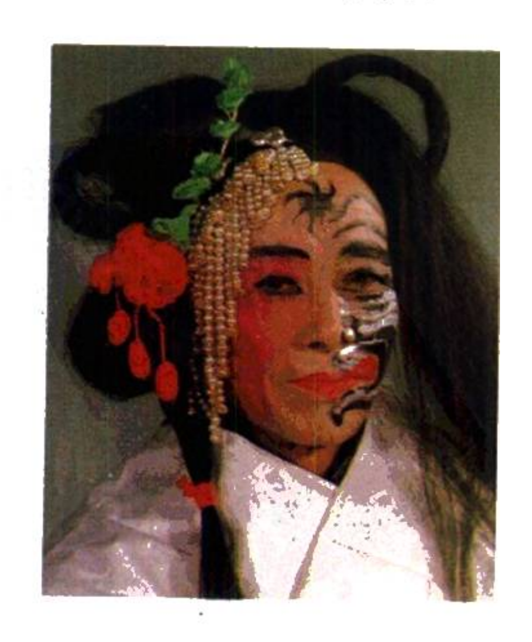
花鼓戏《访友》 中事久



花鼓戏《八百里洞庭》中龙王

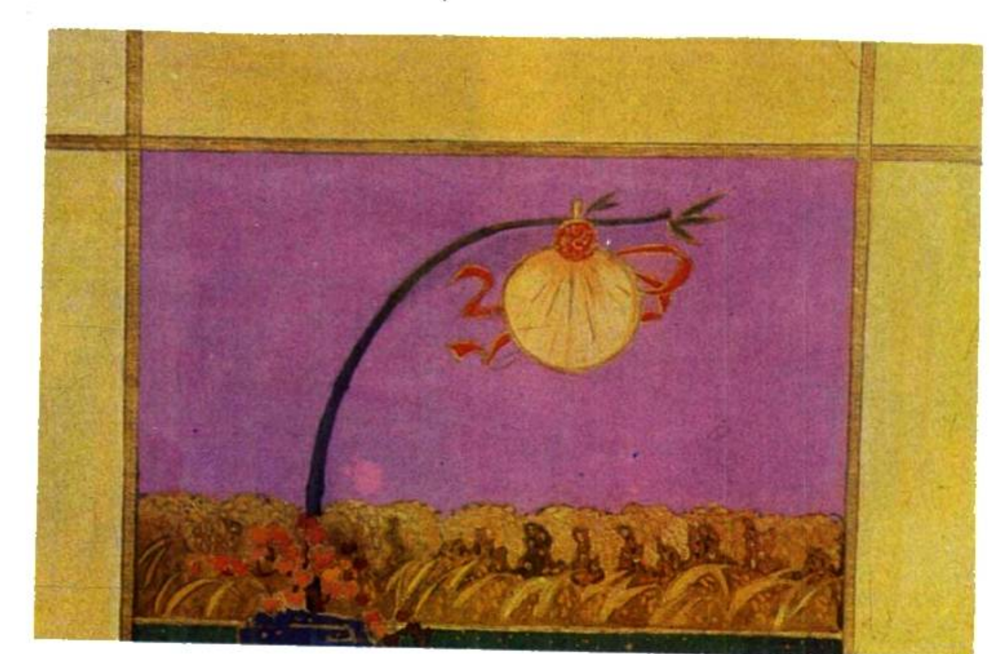


花鼓戏《出山》中白素贞

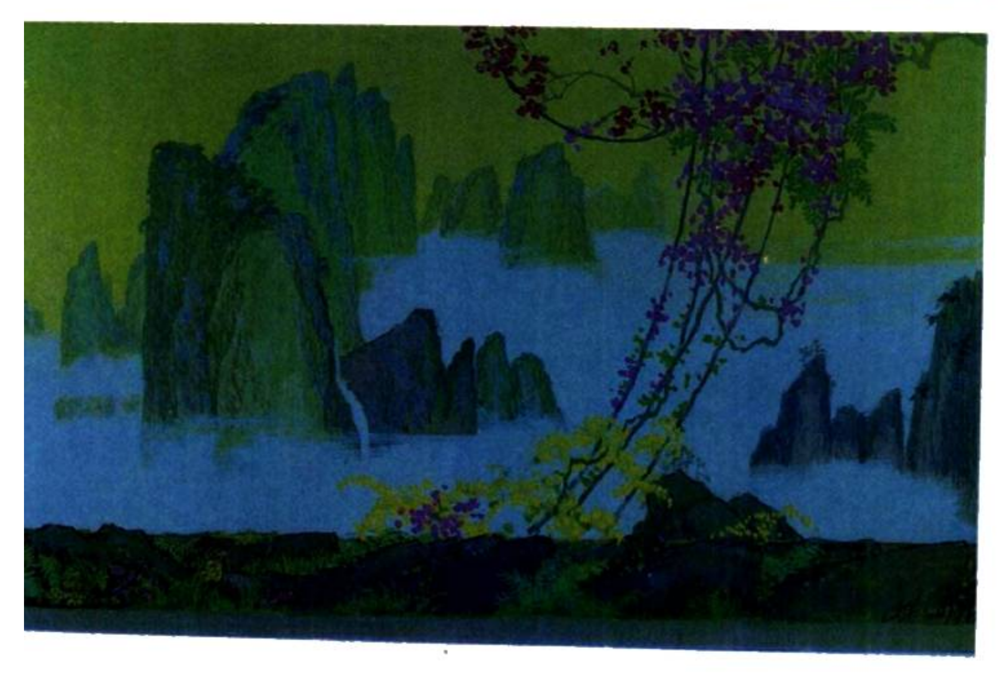


花鼓戏《刘海戏金蟾》中狐狸精

长沙花鼓戏《打铜锣》
设计：黄凡、胡健民



长沙花鼓戏《刘海戏金蟾》
设计：吴洪生、谢惠钧



长沙花鼓戏《牛多喜坐轿》
设计：欧阳琼琛、陈新、黄庭、谢惠钧



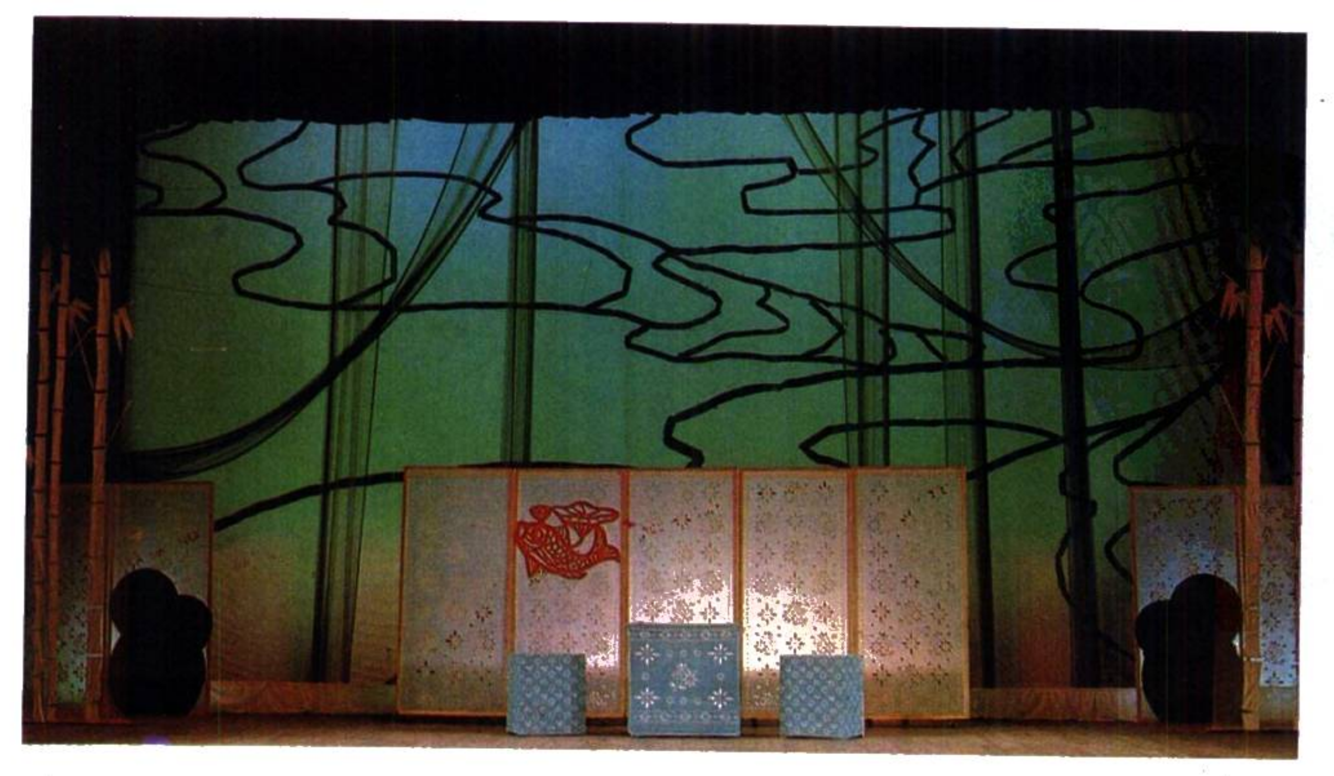


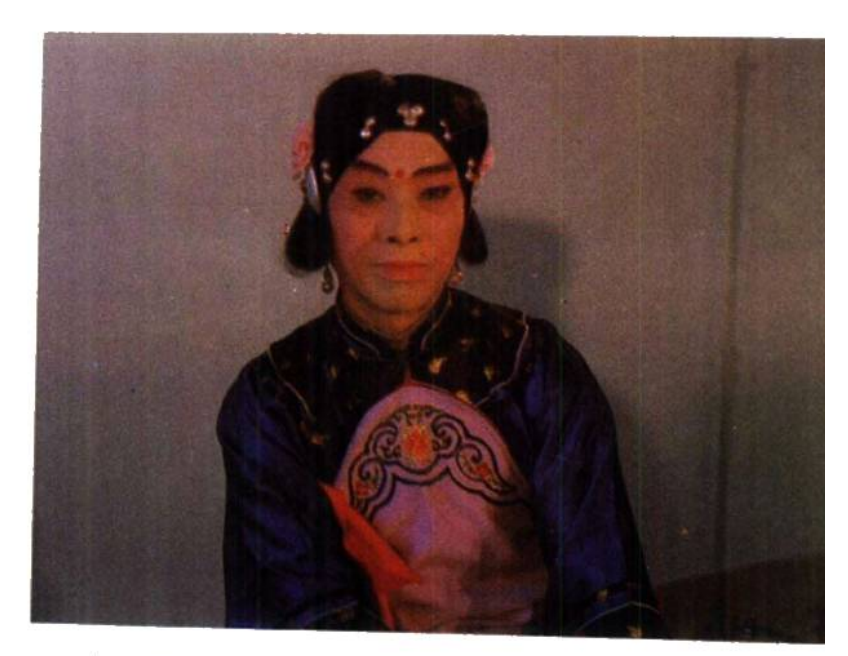
常德汉剧《发霉的钞票》
设计：陈安民、杨格、李子荣

长沙花鼓戏《刘海戏金蟾》
设计：王新隆



衡阳花鼓戏《遇仙记》
设计：曾泽强、刘伯希





长沙花鼓戏《讨学钱》中陈大嫂(王命生饰)的装扮



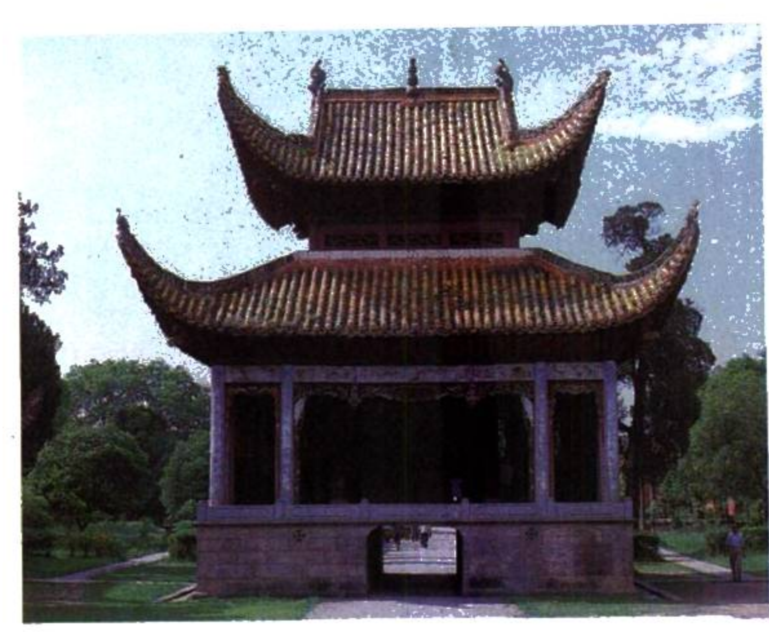
常德汉剧《斩龙台》中肚皮鬼(郭习军饰)的装扮



长沙花鼓戏《刘海戏金蟾》中狐狸精(王命生饰)的装扮



湘剧《背娃进府》中表嫂(彭福娥饰)的装扮



南岳奎星阁戏楼

长沙县榔梨镇陶公庙戏楼



长沙岳麓书院赫曦台

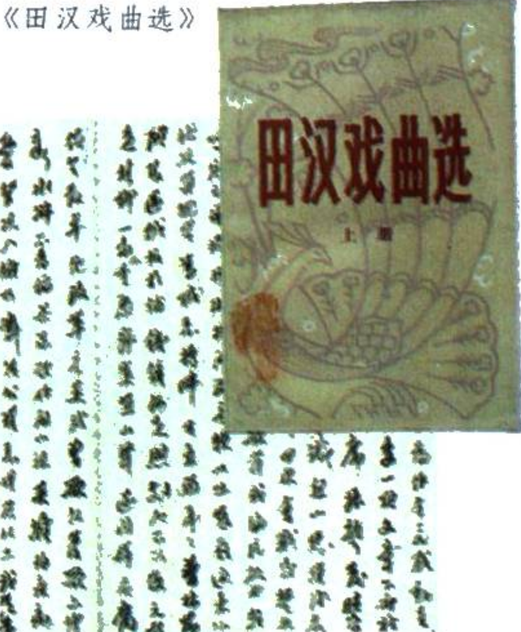
庙台演出

傩　堂



田　汉像

《田汉戏曲选》

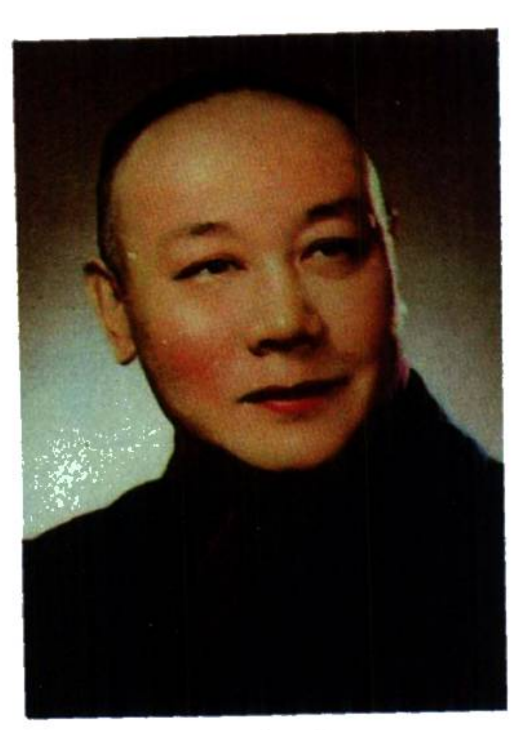




田汉手迹

欧阳予倩　像





徐绍清　像

徐绍清手迹



周贻白著作《中国戏剧史长编》、《中国戏曲发展史纲要》


湖南戲攷

▲目錄▼

封面 老郎圖（歐陽奇僧畫）
編輯大意
序一……（陶報癖
序二……（西園
序三……（笑行
序四……（蔡石岩
序五……（陸宋同
序六……（瀟湘浮隱
自序……（趙少和）
圖書 本書編纂者趙少和之攝影 本書校讎者胡鐵盦之攝

《湖南戏考》

《湖南戏剧》



《湖南地方戏曲丛刊》

《湖南戏曲传统剧本》

序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重，又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版<中国戏曲志>的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划。八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按1982年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至1982年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　录

综　　述



综　　述

疆域沿革及文化传统

湖南省，周代为荆州南境，春秋战国时期属楚。秦置长沙郡和黔中郡地。汉高帝置桂阳、武陵二郡，建长沙国。武帝时又增置零陵郡，俱属荆州。东汉改长沙国为长沙郡。

唐广德二年（公元764年），置湖南观察使，湖南之名自此始。

宋代，湖南分隶荆湖北路与荆湖南路。鼎州武陵郡、澧州澧阳郡、岳州巴陵郡、辰州泸溪郡、沅州潭阳郡、靖州属荆湖北路；潭州长沙郡、衡州衡阳郡、道州江华郡、永州零陵郡、邵州邵阳郡、郴州桂阳郡、茶陵军、桂阳军、武冈军均属荆湖南路。荆湖南路治潭州，即今长沙市。

元代，湖南分属湖广行省和四川行省。今永顺等地属四川行省，余皆属湖南。

明代，湖南境内划为府七、州二、司二。即：岳州府、长沙府、常德府、衡州府、永州府、宝庆府、辰州府、郴州、靖州。永顺军民宣慰使司、保靖州军民宣慰使司。俱属湖广布政使司。

清设湖南省，治长沙、善化，即今长沙市。领道四：长宝道、岳常澧道、辰沅永靖道、衡永郴桂道。

民国设湖南省，省会长沙市。

中华人民共和国建立后，仍设湖南省，省会长沙市。

湖南毗邻六省，北以滨湖平原与湖北接壤；南枕五岭与广东、广西为邻；东以幕阜、武功诸山系界江西；西以云贵高原东缘连贵州省境；西北则以武陵诸山脉界川东和鄂西。境内丘陵起伏，驿道纵横，湘、资、沅、澧四水注入洞庭湖，再入长江，河道相联，交通方便，自古农业发达，物产富饶，素有"湖广熟，天下足"的美誉。

春秋时期楚国的传统文化是当时我国南方文化的代表。楚人信鬼好祀，巫风甚盛。王逸《楚辞章句》："昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必作歌乐鼓舞以乐诸神。"因此积存了大量的民间神话故事，同时也推动了音乐舞蹈的发展。

战国时期，楚国疆域逐渐扩大。北至中原，与韩、魏、宋、齐为邻；西有黔中（治设今湖南沅陵县）、巫郡（治设今四川巫山县），与巴及秦为邻；南有苍梧（湖南南部九嶷山），与百

粤为邻；东至海滨。在广大国境内，有苗族、华族和土家、瑶、侗等民族，各民族相互间交流文化，产生以巫文化融合华夏文化为基本的楚文化。

《楚辞》是这时期楚文化的代表作。《九歌》是屈原流放在沅湘之间，模仿民间祭歌而创作的祭神歌曲。屈原的作品中，有许多尊贵和美丽的神的形象，充实了自古以来巫师娱神歌舞的内容。在《楚辞》中，可见到沅湘一带当时歌舞昌盛的情况。

这种祀神歌舞之风俗，自汉至唐，仍盛行不衰。唐代诗人刘禹锡在其《竹枝词》的序中说："昔屈原居沅湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，到如今，荆楚鼓舞之。"直到后世，这种巫觋祭祀娱神的习俗一直存在，通常称为"傩"。傩舞和傩腔逐渐由娱神转向娱人，对湖南后世的戏曲都有直接影响。傩的记载，在湖南地方志书中很多，既存古风，更有发展。例明嘉靖《常德府志》卷一"风俗"载："岁将近数日，山村多用巫师，朱裳鬼面，锣鼓喧舞竟夜，名曰'还傩'。"又明嘉靖《衡州府志》卷四"祠祀"附录载："衡人赛盘瓠，……赛之日，巫者以木为鼓，圆径手一握，中小而两头大，如今之杖鼓。四尺者谓之长鼓，二尺者谓之短鼓。巫有练帛长二三丈，画自盘古而下三皇五帝，三王及诸神，靡所不有。是日以帛画悬之长竿，鸣锣击鼓吹角，巫一人以长鼓绕身而舞，两人复以短鼓相向而舞。……随口而唱，无复本据。"又清乾隆九年《永顺县志》卷四载："永俗酬神，必延辰郡巫师唱演傩戏。"直到中华人民共和国建国前，湖南各地农村中还有巫师（俗称师公）冲傩的活动。至今湖南麻阳、凤凰、桃源、澧县、沅陵、芷江、衡阳、新晃等许多地方仍有"傩堂戏"、"傩愿戏"、"师道戏"和"侗傩"。

南北文化交流，有着悠久的历史。从楚文化始，汉、唐以后，交流更多。由于湖南楚文化基础深厚，北来的文化艺术，进入湖南后，都能扎根繁衍，出现新的面貌。如唐曲《麦秀两岐》，在安史之乱以后公元790年左右由金州（今陕西安康县）传至湖南长沙，优倡能唱，并改作了歌词，"叙其拾麦勤苦之由"（王灼《碧鸡漫志》卷五）。说明当时这支曲子传到湖南后，很快就地方化了。

唐代，国家统一，经济繁荣，南北文化艺术交流范围更广。这时期湖南的歌舞较之前代，有所提高。宋李昉等编《文苑英华》卷七十九载，唐卢肇《湖南观双柘枝舞赋》中有："词方重陈，鼓亦再歇，俄举袂以容曳，忽吐音而清越，一曲曲兮春恨深，一声声兮边思发。"又《全唐诗》卷五百六十八载有唐宣宗时，澧州诗人李群玉作《长沙九日登东楼观舞》诗："南国有佳人，轻盈绿腰舞，华筵九秋暮，飞袂拂云雨。"可略窥当时歌舞之盛。

宋、元时期的戏曲活动

北宋建立于公元960年。三年后，赵匡胤即平定了湖南。

北宋建国后，宋太祖曾下诏荆湖、岭南诸路的长史，令其劝民杂植粟、麦、黍、豆。在南方的多山地带，农民开山为田，潭州的农民大量垦辟山田莳禾。因此荆湖诸路的农业生产，很快就得到了恢复和发展。与此同时，潭州、鼎州的造船业也发展到了空前的规模，成为当时全国造船业的重要基地。据《古今合璧事类备要》外集卷五五载，在荆湖南路与江南西路交界处的萍乡，煤已被开采利用，冶铁用的鼓风设备有所革新，农业生产工具有所改进。

由于农业、手工业发展到了一个新的水平，加之所谓"承平既久，户口岁增"，湖南的人口这时已有二百六十一万二千三百八十三人(见《宋史·地理志》)，比唐代一百零五万四千三百九十九人(见《新唐书·地理志》)，多了一倍多。在这些基础上，商业经济也较前代有了更大的发展，城市中的商铺、酒肆林立，社会上出现了一大批商人，如仁宗时，"潭州湘潭县富商李迁，经商谋利，每年收入几千万。"(范文澜《中国通史》第五册第一章第二节)作为自然经济的发展，在湖南的农村中，已有定期的集市——草市、墟场，许多产品，都成为商品进入墟场买卖。

经济的发展带来了文化的繁荣，民间的俳优戏剧活动，随之兴旺发达。据《浏阳县志》卷十六职官二政略载，杨时在绍圣元年(1094)知浏阳县事时，就曾"散青苗钱。凡酒肆食店与俳优戏剧之罔民财者，悉禁之"。(《浏阳县志》有关杨时记载，系据《宋史》本传、《龟山文集》、《年谱》、《一统志》及旧县志编)宋代，浏阳属潭州长沙郡，早在北宋初年，陶谷《清异录》卷二中，就曾记载："长沙狱掾任兴相，拥驺吏出行，有卖药道人行吟曰：无字歌，呵呵亦呵呵，哀哀亦呵呵，不似荷叶参军子，人人与个拜，木大作厅上假阎罗。""木大"为宋杂剧脚色名称。民歌源自生活，当时长沙已有这样的民歌，而在一百多年后的绍圣年间，浏阳民间俳优戏剧能"罔"民财，应是发展的必然结果。

南宋乾道八年(1172)范成大由中书舍人出知广西静江府，途经醴陵、南岳等地，途中所见，记入他的著作《骖鸾录》中。他在醴陵，见到"县出方响，铁工家比屋琅然"。方响是唐、宋音乐中常用的敲击乐器，此时醴陵铁工已能大量制造。他到南岳，见到南岳庙有戏剧壁画。初为北宋著名画师长沙人武洞清所作。南宋绍兴年间，庙毁于火，壁画幸存，后新庙成，遣工摹拓，用模本更画。

南宋咸淳十年(1274)文天祥在衡州应州吏邀请与百姓一道欢度上元，写有《衡州上元记》，对当时百戏及民间歌舞演出的形式、内容、观众的反映等，都有详细的记载，节日的气氛是热烈的：

"州之士女，倾城来观，或累数舍，竭蹶而至。"

"凡公府供张所在，听其往来，一无所禁，盖习俗然也。"

"州民为百戏之舞，击鼓吹笛，斓斑而前，或蒙倛焉。"

"舞者如傩之奔狂之呼，不知其亵也。观者如立通都大衢，与俳优上下，不知其肆也。

予与侯颓然其间，如为家人之长坐于堂，而骄儿騃女充斥其间，不知其逼也。”(见《文山先生全集》卷九；明嘉靖《衡州府志》卷八)

文天祥撰《衡州上元记》是在南宋灭亡前五年，其时正是临安的勾栏瓦舍百戏杂技及杂剧繁盛的年代。文天祥记的虽是衡州节日的群众性文艺活动，但还是可以与临安的情况互相印证的。

公元1276年，元军攻占临安，三年多后，南宋灭亡。这期间蒙古军南下，湖南各地，战乱频仍，社会生产不断遭到破坏。特别是元王朝驱奴制度的盛行，农民和手工业者多沦为奴隶，自耕农日益减少。在这样一个战祸深重的年代里，“南人”的地位又最低下，加之水旱灾荒，人民生活十分悲惨。但元代因疆域广大，商业仍继承了宋代规模并有所发展。由于商业的需要，元王朝必须注意城市和水陆交通码头之建设。湖南虽地处内陆，但河道畅通，因之潭州、岳州、衡州、常德等地还算比较繁华的城市。潭州路在元天历二年(1329)以潜邸所幸，改为天临路，南来北人多居于此。

自南北统一，大都到湖南的水路商业畅通后，北杂剧亦随之进入湖湘。据元夏庭芝《青楼集》载：

“帘前秀，末泥任国恩之妻也。杂剧甚妙，武昌、湖南等处多敬爱之。”

“般般丑，姓马，字素卿，善词翰达音律，驰名江湘间。”

“蛮婆儿之女关关，谓之小婆儿，七八岁已得名湘湖间。”

“刘婆惜，乐人李四之妻也，天性聪慧，善歌舞，驰名湖湘间。”(刘婆惜条，据《青楼集》“说集”本)

不仅演唱北杂剧的优秀艺人不断南来，就是著名剧作家也有到湖南游历或在湖南作官的。如白朴在元统一前就游历至巴陵。(见《天籁集》)北杂剧《虎头牌》的作者李直夫，女真人，曾任湖南宪使。(见孙楷第《元曲家考略》)

北杂剧在湖南的流行，是以拥有众多的南来北人观众为基础的。元代，由于南北交流，中原之音，已是一种官场用语，为四海之内所通用，直至明、清之世，湖南人均称这种语言为“官话”。因为有这个通用语言的条件，故原来兴起于山西与河北相邻近一带的北杂剧，也能传入和流行于湖南。另一方面，杂剧的流布，也推动了北语之普及。这一点对后世湖南地方大剧种的声韵语言有着重要的影响。后世湖南的地方大剧种，大都是用“中原韵”或“中州韵·湖广音”作为舞台语言。如祁剧是用“中州韵·祁阳官话”作为舞台语言，所谓“官话”，即是规范了的祁阳普通话，是有别于祁阳方言的。其他剧种，大多类此。

在北杂剧流行时期，南戏是否流传到了湖南，现尚未发现有关的史料。但南戏重要剧目如《王魁》、《白兔记》、《荆钗记》等，在湖南各大剧种中均有数百年历史，有的一直保存至今。分封到湖南来的藩王，府中大都备有戏班，带进了《琵琶记》。明成化八年(1472)累官至礼部尚书兼文渊阁大学士的茶陵人李东阳有《燕长沙府席上作》一诗，其中有句云：“西

阳影莹仍浮水，南曲声低屡变腔。”

自宋南渡至元末明初，约为二百五十年。南北曲在湖南流传并逐渐演变为地方的声腔。如北杂剧《关大王独赴单刀会》，原为正末主唱的四折末本。七百年后，今天湖南各大剧种大都保存着这个戏的第四折《单刀会》，仍为生扮关羽一人独唱到底。唱腔虽几经“改调歌之”，但北曲遗音甚为明显。即便在曲牌联缀次序上也趋一致。元杂剧第四折曲牌联缀的次序是：〔新水令〕、〔驻马听〕、〔胡十八〕、〔庆东原〕、〔沉醉东风〕、〔雁儿落〕、〔得胜令〕、〔搅筝琶〕、〔离亭宴带歇指煞〕。湘剧高腔《单刀会》的曲牌联缀，次序是：〔新水令〕、〔北驻马听〕、〔胡十八〕、〔沽美酒〕、〔庆东原〕、〔雁儿落〕、〔搅筝琶〕、〔煞尾〕。对照看，湘剧高腔除缺〔沉醉东风〕、〔得胜令〕外，曲牌名称和联缀次序基本一样。在弋阳高腔系统中，唱腔又明显地存在北曲遗响，是北杂剧在湖南逐渐地方化的例子。

明代的戏曲活动

元末明初，湖南也同全国一样，战乱频仍，水旱灾荒严重，农民起义，此伏彼起，地方志书记载甚多。至正二十年(1360)五月，陈友谅称帝，建号汉国后，湖南遂为陈友谅所占有。朱元璋与陈友谅争夺战斗多年，湖南的人力、物力被搜刮得十室九空。《湖南通志·地理志》载：元代湖南人口有一百九十一万九千一百四十五户，明初湖南仅有二十七万六千零八十一户。人口大批死亡和逃散的原因，除战乱灾荒外，还因朱元璋灭陈友谅后，重科湖南许多县的田赋。同治十二年《浏阳县志》“食货”卷六载：“明初汉参政易华掠浏阳米四万输陈友谅，明祖怒，既定天下，倍科浏赋至八万石，每亩二斗一升四合科，民悉亡。”除浏阳外，湘乡县、湘阴县都是一样。由于人口死亡逃散，明初遂有“扯江西，填湖南”的移民措施。这期间，大量流入湖南的江西移民，人数多少，史无记载。但从现在湖南人的族谱来考察，祖籍江西的，为数众多，传至今日，多为二十一代至二十五代，恰好都是明初移民。如：光绪三十四年《靖州乡土志》卷二“氏族”载：“丁家湾丁氏，谱称洪武三年由江西迁靖，今传十六世。”“萧氏谱称……明洪武间由抚州迁居靖，今传二十世。”“田氏谱称系出陈恒，更姓田，于明洪武二年由江西迁靖，居新庄团，今传十六世。”又据民国三十六年《醴陵县志》卷六“氏族”载：“醴陵各姓率多聚居，在数百年前皆客民也。……历代兵燹，元为最惨。旧志云：元明之际，土著存者仅十八户。湘赣接壤，故是时迁入者 以赣西、赣南一带之人为多。”又载：“醴陵长水丁氏，明洪武初自江西新喻迁入，至民国已发展为四千五百人，谱七修，祠八所。”“李家渡朱氏，明洪武四年迁自江西吉安。”“南城王氏，明洪武间自江西安福迁入。”“妙泉李氏，明洪武三年自江西庐陵迁入。”类似记载，在湖南地方志书中甚多，不胜枚举。再据明嘉靖《常德府志》卷六“食货”载：“版籍每十年一更，制也。吾郡屡更屡诎

者何哉？土民日蔽而客户日盛矣。客户江右为多，膏腴之田，湖泽之利，皆为彼所据。”又据邓显鹤辑《沅湘耆旧集》卷三载有明洪武贡生攸县人彭友信所作之《流民叹》长诗，详细叙述了当时江西禾川（今永新江）一带农民逃赋到湖南来就居耕种的情况。

在由江西来湘的移民中，有能演唱木偶戏《目连传》的民间艺人。他们唱的是何种腔调，虽无直接的史料说明，但徐渭《南词叙录》中有“今唱家称弋阳腔，则出自江西。两京、湖南、闽、广用之”的记载，可知即是弋阳腔。这一点，也可从现今仍然活动在桃源、沅陵等地的一些木偶班所唱的腔调得到佐证。至今桃源太平铺仍有唱观音戏的木偶班；沅陵楠木铺也有唱目连戏的木偶班。现存有卢家班、李家班等业余班社，都有几百年的历史。桃源太平铺的观音戏，唱常德高腔，所用的曲牌早在常德戏中或已失传，或只会唱而不知其牌名，但在木偶观音戏中，保存得较为完整，帮腔部分还有“上和”、“下和”之分。沅陵楠木铺的目连戏，则唱辰河高腔。两者都比现时在各地流行的高腔更具有古朴无华的特点。

在长沙、浏阳一带的湘剧演员、乐师中，民国前有很多人是从木偶班出身的。过去湘剧艺人都称木偶班艺人为“大师兄”。传说这是因为木偶“目连班”，更早于湘剧班社的缘故。据湘剧名演员徐绍清1956年说：他十岁左右（约在1917）在浏阳县东门、官渡一带看过木偶演的《目连传》，木偶雕刻年代久远，面部均被烟火熏黑，唱的高腔也极古老，木偶能射叉，举木偶的民间艺人技艺精湛。在今日湖南大戏剧种中，如：湘剧、祁剧、辰河戏、常德汉剧等，早期都曾唱弋阳腔。湘西的辰河戏班，在中华人民共和国建国前，每唱“万人愿”高腔大戏时（“万人愿”即众多的人集资唱的还愿戏），包台师要用朱笔在黄表纸上书写神位两个：一供“正乙冲天风火院内乐王戏祖老郎圣君神位”；另一个供奉“江西回阳山前传后教梨园宗师神位”。这种习俗，代代相传，来源甚早。

弋阳腔流入湖南的另一途径，是江西商人的邀班演戏。明初永乐至嘉靖间，因农业和手工业的生产水平都超过了前代，城市中商业也很发达。长沙、宝庆等地产茶，且“湖茶味苦，于酥酪为宜，亦利番也”（《明史》“食货”卷四）。湘茶是与我国西方诸部落通商换马匹的珍贵商品。永乐以后，湖湘木材生意发达，一方面是因北京治宫殿，需要“采大木湖广”（《明史》“食货”卷六）。同时也是因为湘潭、常德、岳州、衡州是商业繁华的城市，大批赣、皖、苏、闽等地客商云集，建筑、造船和贸易都要木材。（清光绪《湘潭县志》“货殖”条）其他如湖区的棉花、湘莲、皮革、印花布等商品，都著名于时。这期间江西商帮在湖南财力雄厚，甚至能在一城市中“半占市廛”（清乾隆《衡州府志》“食货”卷四）。许多地方建有江西万寿宫，据清乾隆《湘潭县志》卷十一“寺观”记载：“仁寿宫在县城西南十八总正街，江右众商建。”又“许旌阳祠，在十总，江西众商公建，有记，见艺文志”。据卷二十四“艺文”载有江右曹启华撰《吴西众商建修万寿宫暨水府殿记》云：“……原宫额曰万寿，今易其名为旌阳祠。公，新建人。豫章商贾，贸易他方者，咸建宫祀之。潭邑之有此宫，由来久矣，至顺治十二年重建于十总，岁加修葺，庆祝不虚其所……。”明代各地万寿宫前，多筑台演戏，

富商大贾喜听乡音，遂邀约江西弋阳戏班来湘演出。如衡阳湘剧老艺人就说，据祖辈相传，他们的高腔是由江西戏班自吉安经永新、界化垅传入衡阳的。湘剧也有由江西萍乡、莲花传入湖南醴陵、浏阳之说。最早流入的弋阳腔剧目，是《目连传》。因湖南的大戏剧种，老艺人辈辈相传，都称《目连传》为"戏祖"、"戏娘"或"戏蔸子"，说明《目连传》是各剧种最早的，最有影响的剧目，同时《目连传》是多用高腔演唱的剧目。湖南的祁剧、辰河戏都保存着完整的《目连传》演出剧本。这些剧本中的曲牌，都为比较古老、完整的原型曲牌，没有"滚唱"、"滚白"，能演七天到十五天。剧本比明郑之珍节本更为古朴。

现在尚能演出的祁剧《目连传》的排场，与明代有关"目连戏"演出的记载仍十分相似，还是集戏曲、歌舞、杂技、武术、民间艺术于一台，砌末纸扎甚多，其古老面目，为其他戏曲剧目所罕见。

湖南民间流行目连戏的情况，明、清两代地方志书多有记载，例：清乾隆二十八年《清泉县志》卷二"风俗"条载："十五日中元节……其夜又特设馔以祭，祭毕，焚冥衣冠楮钱于门。又或用浮屠设盂兰会，放焰口，点河灯，市人演《目连》、《观音》、《岳王》诸剧。"又据刘献廷《广阳杂记》卷二载："予在郴州时，有巫登刀梯作法禳解者，同诸子往观之。见竖二竿于地，相去二尺许，以刀十二把横缚于两竿之间，刃皆上向，层迭而上，约高二丈许。予至少迟，巫已登其颠矣。……巫乃历梯而下，置赤足于霜刃之上而莫之伤也。……刀梯之戏，优人为《目连》剧者，往往能之。然其娇捷腾跃，远胜于巫，非奇事也。"至今祁剧演出《目连传》时，仍有类似的技艺。

清长沙王先谦有诗云："弦管撩人放欲颠，兰芳鲍臭任流传。不乖臣子兴观义，只有《精忠》与《目连》。"这是明、清以来目连戏能在湖南久远流传的重要原因。据《湖南通志》、《常德府志》载，目连（目犍连延）为常德、临澧两县交界处之崇孝港人氏。嘉庆《常德府志》载："崇孝港，府北六十里。"并引旧志云："相传古孝子傅罗卜（即目连）居此，故名。今街为崇孝街，街东二里许有傅子冈，为孝子葬母处，石塔犹存，土人呼为傅母墓。"从民间将目连变成澧州人，且制造了众多的"古迹"，亦可见目连故事传入常、澧一带时间之久远。

弋阳腔流入湖南后，与各地语言、民间音乐以及某些宗教音乐相结合，逐渐形成了新的声腔——湖南各地的高腔。

高腔在湖南流布极广。在湘东北、湘中一带的有长沙高腔；在湘中、湘南广大地区的有祁阳高腔；在湘西一带的有辰河高腔；在湘西北地区的有常德高腔；在湘中、湘南部分地区的有衡阳高腔；在洞庭湖西北岸的有荆河高腔等。这些高腔，虽同源于弋阳腔，但经过发展变化，已不是古老的弋阳故调，各地彼此之间差异也很大。导致这种流变的因素很多，其中主要原因，首先是语言的差异，湖南各地的方言差别较大，弋阳腔在各地扎根后，用当地语言为其舞台语言，因之咬字行腔就起了变化，促使音乐变化，从而形成了声腔的差异。其次是各地民歌音乐对它的影响。湖南的茶歌、船歌、插秧歌等的演唱形式，大都是一唱

众和，以鼓击节的。据清乾隆《直隶澧州志》卷二十四载明吴申《栽秧歌》："咏也呵，咏也呵，楚人竞唱栽秧歌。栽秧歌，时已及，闻得村村鼓声急……"又明夏言《安乡道中妇人插田》诗中有："打鼓不停歌不息，似比男儿更脊力。"又清乾隆三十年《辰州府志》卷十四载："刈禾既毕，群事翻犁、播秧耘草，间有鸣金击鼓歌唱以相娱乐者，亦古田歌遗意。"

各地高腔在弋阳腔基础上吸收了民歌的音调，同时也吸收了当地所特有的地方风格。如沅水的船夫号子和辰河高腔之间，风格上有许多共同之处。常德高腔中的〔七贤歌〕融佛曲于一体，另外一些曲牌则与当地傩戏（师道戏）有深厚的血缘关系。

由于各地高腔与当地的语言、民间音乐、宗教音乐渐渐融为一体，故在本省之间同一渊源的高腔，竟各有不同的风格和差异。

低牌子是湖南另一种古老声腔，现存于湘剧和辰河戏中。辰河戏叫"低腔"。湘剧原有"高"、"低"、"昆"、"乱"四大声腔之说，民国九年，长沙印行的《湖南戏考》第一集收录的湘剧剧本中称"低词"。湘剧低牌子现存曲牌，经搜集记谱的有三百五十支，其中称为"一堂牌子"（即成套）的有十六堂（套），共一百二十支。辰河戏现有低腔三百余支，其中部分已佚词，只能吹奏曲调。

湘剧低牌子的剧目多为与高腔间唱的连台本戏，如《目连》、《封神》、《观音》、《西游》、《岳传》等。以《岳传》为例，全剧七本，共一百九十三出，其中除纯系念白的四出外，其余九十五出唱高腔，九十四出唱低牌子。还有一些单折戏，如《百花记》中之《斩巴》，《金印记》中之《封相》，以及吉庆戏：《蟠桃会》、《八仙庆寿》、《普天同庆》等。这些剧目的特点是生、净戏多，战争、热闹场面多，以唢呐伴奏的多，旋律粗犷平直，合（齐）唱多于独唱，无赠板。在剧本中"集曲"极少，"佛曲"、"道曲"较多。辰河戏低腔的情况亦如此。

低牌子的来源，因史无记载，近三十多年来一直存在不同看法。由于低牌子词格、曲格与昆腔大体相同，故有人认为低牌子即昆腔；另一些人则认为低牌子是本地区流传下来的南北曲与弋阳故调相结合而形成的南北曲遗响。

明代王府戏曲曾对民间戏曲产生过重大影响。明洪武初年，就开始了封藩制度。朱元璋于洪武三年将第八个儿子梓封为潭王，洪武十八年就藩长沙，这是分封到湖南的第一个藩王。其十八子岷庄王楩，洪熙元年迁武冈。在明代二百七十余年间，分封到湖南的藩王甚多，其中有谷王穗、衰宪王瞻墡、吉简王见浚、雍靖王佑枟、荣庄王佑枢、桂端王常瀛、武冈王显槐、东安王英燧、岷王支子、祁阳王定爗等。当时湖南各地先后建造了王府，都极奢侈豪华，如长沙吉王府占据大半个旧长沙城。衡阳桂王府"占地三里许，城高二丈许"。"府邸南边，附建有花园一座，戏楼位于花园西南"（乾隆《清泉县志》卷三十六。又冯云辉《桂王府拾零》）。另据明嘉靖《常德府志》卷四载："明荣王府，府治西北一里。弘治十一年（1498）命内官监工，工部主事陈珂营造。"今常德市北门第一中学，即明荣王府旧址，王府大门及戏楼等建筑，一直保留到抗日战争时期。

王府中有戏班，戏曲活动也很频繁。据清乾隆《衡阳县志》载，桂端王就藩后，王府中“笙歌之盛，不减京畿”。常德的荣王府，在正德三年(1508)，荣庄王佑枢就藩常德时，就带来戏班。在万历二十三年至万历四十年间(1595—1612)，戏曲活动则更为繁盛，袭爵的荣定王朱翊铃是个“音律刻漏，咸穷厥妙”的人(《湖广总志》语)，他曾辑有《中原音韵》一书。当时武陵人龙膺有《中原音韵问》一文论之甚详。在龙膺与荣定王交往的大量诗作中，可以见到当时王府笙歌戏曲之盛。如《荣邸侍宴》诗其一：“桂醑如泉玉椀倾，琼箫锦瑟度新声。东平自有千年乐，北海应多万古情。”龙膺在《祭荣王殿下》文中，有“铁拨鹍弦，鱼龙角抵，百戏毕呈，三雅叠洗”之语。

王府戏曲对民间戏曲的影响和交流，也是当时戏曲发展的原因之一。在王府戏曲活动中，不但有自己的戏班承应，同时也传唤民间戏班进府演出。如明嘉靖年间祁阳王府一时无雅乐，就请来当地戏班宴客。事见《祁阳县志》祁阳人邓奇逢追叙祁阳王逸事诗《祁阳杂咏》之四：“曼声度曲宴中庭，那得烟花乐部听(原注：时乐多不备)。但扮齐人与妻妾，一双不借笑优伶。”王府和贵族的戏曲与民间戏曲是有着密切联系的。特别是明末兵乱，王府艺伎沦落民间者极多。张献忠入湖南时，末代荣王逃之辰谿，王府宫女、乐工一时星散，俗传有三百人流落民间。又据明史惇《痛余杂录》载：“(衡阳)桂藩……有别苑十二区，集女乐百二十人。癸未之变，孔全斌副将先于城外劫典铺，桂藩即集女乐并宫女二千余人，聚而燔之，号呼震天，并宫殿付之一炬……”故后世衡阳传说桂王府女伶多入民间为妓或入民间戏班搭班觅食云。明代的王府戏曲实为湖南历史上戏曲活动的一个组成部分。

明中叶以后，随着商品经济的发展，商业资本也很活跃。在湖南原为江西商人垄断的市场，徽州商人源源进入，并与之争胜。江西帮和徽帮商贾基本上左右了湖南全省各大城市的市场，因之嘉靖以后湖南各地新建和重修的江西会馆和徽州会馆甚多。如：常德衣服街隆庆间建徽国文公庙。又如安化产茶，徽商以淮盐易茶，获利甚巨，万历年间，修建了徽州会馆。会馆一般都建有戏台(楼)，各自邀请家乡戏班前来演戏，四通八达的商路，也就自然成为声腔剧种的戏路了。

从成化初(1465)至嘉靖末(1566)的一百年中，弋阳腔在湖南已经生根并有了很大的发展。与此同时，青阳腔也发展成为一种地方特色浓郁的独立声腔。青阳腔进入湖南，是同徽商在湖南贸易，各地兴建徽州会馆的活动分不开的。进入的时间，是明万历年间。龙膺在万历年间，回到武陵，曾写有“即事”诗四首，其一云：

弥空冰霰似筛糠，杂剧尊前笑满堂。
梁泊旋风涂脸汉，沙陀腊雪咬脐郎。
断机节烈情无奈，投笔英雄意可伤。
何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳。

从这首诗中不仅可以看出当时湖南确已流传有青阳腔，而且还知道所演剧目为《白兔

记》、《三元记》、《投笔记》。

龙膺在《中原音韵问》中还说："青阳等腔，徒取悦于市井嫚童游女之耳。"可见当时青阳腔是为群众所喜爱的。

在这种情况下，已经湖南地方化了的弋阳腔，又进一步受到青阳腔的影响，吸收了它的"滚调"、"滚白"和"畅滚"，发展成湖南各地高腔中的"放流"(或称"数板")，大大丰富了高腔刻画人物和表现戏曲情绪的艺术手段，提高了高腔演唱艺术的表现力。

此后，湖南各大剧种的元、明传奇演出，明显受到青阳腔的影响，并促使其进一步地方化。例如：湘剧高腔《琵琶记》中的《描容上路》，与明万历间《新刻京板青阳时调词林一枝》(以下简称《词林一枝》)中的《赵五娘描尽真容》相比较，整出戏的排场、科白基本相同，曲牌和唱词如：〔新水令〕、〔驻马听〕、〔雁儿落〕、〔三仙桥〕等都是一样。只有赵五娘"上路"时所唱的"畅滚"长段，在湘剧中为〔清江引·放流〕，唱的内容是赵五娘与送行的张广才的心情和相互的叮咛嘱咐。显然，这一长段唱词是在青阳腔剧本的基础上，经过加工提高，进一步地方化了。还有《词林一枝》中《描容》的插图，与现时湘剧舞台表演完全一样。

又如：常德高腔《思凡》与《词林一枝》中《尼姑下山》相比较，全剧除个别衬字外，其余完全一样。

再如：现能演出的湘剧高腔《潘葛思妻》、《秋江》、《抢伞》，其排场、科白、曲词等，均与明万历庚子(1600)书林三槐堂王会元刻本《新锲梨园摘锦乐府菁华》中之《潘葛思妻》、《秋江哭别》、《旷野奇逢》相同。辰河戏《捞月》与徽池雅调《四喜四爱》也完全相同，差别仅在辰河戏把念的诗词，全改为唱了。

由此可见，湖南高腔在明代后期与青阳腔的亲密关系。反映出明嘉靖、万历年间为适应舞台演出和歌唱的需要，元、明传奇剧本屡经改编的复杂过程。

但从现在的音乐资料分析，湖南各大剧种的高腔既非弋阳"故调"，又不同于青阳腔，而是在这两种声腔基础上与湖南地方音乐相结合后逐渐衍变形成各具特色的不同风格的声腔。形成的年代，约在明万历年间。

昆曲进入湖南，大约也在明万历时。龙膺万历年间在家乡写的《诗谑》中有"腔按昆山磨嗓管，传批水浒秃毫尖"之句。此时公安袁宏道有《答君御(龙膺)诸作》诗，记龙膺在家中"九芝堂"演出《金门记》的情况。龙膺是个素来不喜欢高腔土调的人，他作的《金门记》并由家养伶班演出的当系昆腔。又据公安袁中道《游居柿录》卷十记有：万历四十三年(1615)沙市有新到吴伶，歌曲甚佳。"诸公共至徐寓，演《明珠》，久不闻吴歈矣。"后又记有"时优伶二部间作，一为吴歈，一为楚调，吴演《幽闺》，楚演《金钗》"。当时沙市、常德均属湖广布政使司管辖，其间水路纵横，古为通道，故万历年间昆腔已进入常德，是无可怀疑的。

后在清康熙年间，刘献廷在《广阳杂记》卷三中，记述他在衡阳看过当地演昆曲《玉

连环》，认为"楚人强作吴歈"，十分"丑拙。如唱'红'为'横'，'公'为'庚'，'东'为'登'，'通'为'疼'之类"。这一记载，确切证明了当时衡阳不仅有臻于完备的昆曲戏班，并说明了当地昆曲早已吸收了本地方言而地方化了。

湘南地区，包括衡阳、郴州、桂阳、嘉禾等地，至今仍是湘昆流播地区，湘昆在湘南的城市和农村仍极活跃。

清代的戏曲活动

明末清初，湖南战乱连年，社会经济遭到严重破坏，到处呈现着"城无完堞，市遍蓬蒿"的凋敝景象。直到康熙十七年(1678)春天，吴三桂在衡州自称大周皇帝垮台后，湖南才逐渐趋于平定。

康熙以后，湖南人口开始逐渐增多，到乾隆五十五年(1790)湖南人口已达一千六百四十五万人，比康熙初年增长了十多倍。农业经济得到恢复和发展。康熙时湖区膏腴之田亩产可达五、六石，经济作物种类面积有所增加。

随着农业的复苏，农产品商品化的趋势也逐渐兴旺，从而工商业也逐步恢复和发展。经济繁荣带来了戏曲的兴旺。加之清初的统治者，对戏曲活动定有律例，据《清稗类钞》第三十七册"戏剧类"及《大清律例按语》卷二十六"刑律杂犯"载：当时除不准演孔子、帝王、关羽外，对"神仙道扮及义夫节妇，孝子顺孙，事关风化，可以兴起激劝人心为善之念者，听其妆扮。"因此城市和农村中的戏曲活动，特别是《目连》、《观音》、《封神》、《岳传》等连台大本戏，在康熙时获得兴盛推广。康熙十年《衡州府志·风土》卷八载："吾衡之俗，每岁五月朔，七月中，必祟台演戏，浃旬不休，观者如堵，日耗财为厉不少。"又据刘献廷《广阳杂记》卷二载：康熙三十三年(1694)"元宵前一日，于郴阳(今郴州)旅邸……饭后益冷，沽酒群饮，人各二三杯而止，亦皆醺然矣。饮讫，某某者忽然不见，询之则往东塔街观剧矣。噫！优人如鬼，村歌如哭，衣服如乞儿之破絮，科诨如泼妇之骂街。犹有人焉，冲寒久立以观之。"在长沙，康熙初年，福秀班和老仁和班相继成立。高腔、低牌子、昆曲同台演出，直接影响到高腔音乐和表演艺术的发展，从偏重大锣大鼓的连台本戏，变为同时也演小锣小鼓的折子戏。在此期间，岳州、湘潭、浦市、衡州、祁阳、郴州、永州等地，戏曲班社日渐增多，声腔仍以高、昆为主。在中华人民共和国建国后，武冈县城外渠渡庙的戏台上，还保留有"康熙二十五年老春华班在此演出"的字迹。

明末清初，聚居湘、鄂、川、黔四省相连之边界地区的土家族，学习汉族礼仪，文化艺术达到了较高的水平，许多土司都有自己的戏班，演唱南北曲及昆曲等，其规模和成就，是惊人的。据明末清初史学家谈迁《北游录》"纪闻"上载："保靖长官土官彭朝柱，(逢)汉官至，

例公宴，酒九行，优唱九出。”“土官延客，优人备南北调。”谈迁所记饮宴排场，自是明代风气。康熙中，湘西北一带不仅演出过《桃花扇》，还传入秦腔和苏腔。据孔尚任《桃花扇本末》云：“楚地之容美，在万山中，阻绝入境，即古桃源也。其洞主田舜年，颇嗜诗书，予友顾天石有刘子骥之愿。竟入洞访之，盘桓数月，甚被崇礼。每宴必命家姬奏《桃花扇》，亦复旖旎可赏。盖不知何人传入，或有鸡林之贾耶？”楚地之容美，指的是容美宣慰使司，当时管辖的地区有今湖北鹤峰县及邻近诸县的一些地方及湖南慈利县和石门县的部分地方。容美历代土司，崇尚诗文词曲，文化较为发达。康熙四十二年(1703)二月至七月，曾与孔尚任合著《小忽雷》传奇的无锡人顾彩(顾天石)，在容美宣抚司治地游历半载，著有《容美纪游》。其中记载：“初十日……至宜沙矣……谒宣慰使君于行署。……宜沙别墅(地属岳州府石门县)……是日折柬招宴，奏女优。”宜沙即今之泥沙(泥市)，在石门县西北一百一十公里处。《容美纪游》还记录了土司田舜年父子蓄班演剧的详细情况：

“宴客，……其戏在主人背后，使当客面，而主人莫见焉。余至，始教令开桌分坐，戏在席间，然反以为不便云。……女优皆十七八好女郎，声色皆佳，初学吴腔，略带楚调。男优皆秦腔，反可听。丙如自教一部，乃苏腔。装饰华美，胜于父优，即在全楚亦称上驷。然秘之不使父知，恐被夺去也。”

“(五月)十三日以关公诞，演戏于细柳城之庙楼，大会将吏宾客。君具朝服设祭，乡民有百里来赴会者，皆饮之酒。至十五日乃罢。”

乾隆十六年(1751)弘历南巡返銮，带了许多昆腔演员及扬州“花部”伶工到北京教戏，扩大了内廷戏班。上有所好，下必甚焉。据《清朝野史大观》卷三载：乾隆年间湖南布政司郑源璹在官时，“家属四百余人，外养戏班两班，争奇斗巧，昼夜不息”。地方官逢年遇节，还可顾觅外间戏班演唱。因此湖南出现了一个戏曲的繁荣局面，其表现是：

(一) 众多声腔进入湖南，并进一步地方化，使各地戏曲班社有条件形成多声腔的地方剧种。

明末，湖南戏曲主要声腔为高腔、低牌子、昆曲。清初，湖南已经传入秦腔、苏腔。

入清以后，南北路声腔，相继传入湖南。有些剧种至今还泛称除高腔、低牌子、昆曲以外的腔调为弹腔。

早期的南路，受徽班影响较大。四平、吹腔、啧呐二簧等传入甚早。安庆调在湖南还有“高安庆”和“低安庆”之分。在祁阳班社中，“高安庆”被称为“女安春”；“低安庆”被称为“男安春”。清王昶《使楚丛谭》中，曾记述在乾隆五十六年(1791)正月廿一日，王昶到澧州，当地官员相招小饮，“以安庆优伶祗应，呕呕唧唧，亦颇怡然。”这是见诸记载的徽班艺人来湖南的明证。事实上最早来湘的徽班，应早于乾隆五十六年，因明代末年，徽州商人，特别是盐商，在湖南已有相当大的势力，当时的青阳腔就是经由商路流到湖南的。在剧目方面，早期引进的徽班剧目有《大长生乐》、《偷鸡》、《水擒》、《困曹府》、《闹街盘殿》等。有

些研究者认为祁剧早期南路声腔，曾与江西宜黄腔有过相互影响；湘剧南路某些早期曲调，可能由低牌子衍变而成。

早期的北路，是西秦腔传入襄、樊一带，衍变成襄阳腔，再传入荆河、澧州、常德等地，传布全省的。北路，即"西皮"。另据荆河戏老艺人传说，明末农民起义军曾数度攻克荆州、澧州等重镇，并在荆州、沙市通西北的要津长期屯兵。由于以李自成为首的农民军中多秦陇子弟，带来了秦腔，随军演唱，到处流传。于是襄阳等地相率仿歌，继而流行到荆、沙等地，并与当地民间音乐结合，形成一种声腔，是为荆河戏弹腔北路之始。

乾隆末至嘉庆、道光年间，皮黄"合流"后，影响遍及大江南北。湖南最先受其影响的为巴陵戏。

巴陵戏，当时叫巴湘戏，长沙一带又称其为下河戏，可与汉剧同台演出。巴陵旧属岳州，故巴陵戏班亦有岳州班之称。据汉剧老艺人傅心一说：汉剧名演员余洪元的戏是从岳阳戏班老生贺四学的，到后来才改戏腔。又如《汉口丛谈》引：《李翠官小传》称："李翠官，鄂之通城人，幼习时曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者数年。去而来汉，年二十许矣，隶荣庆部，李貌不逾人，然每妆饰登场，观者咸啧啧称赏。"又如《打严嵩》这出戏，各剧种均由老生扮演邹应龙，只有巴陵戏和汉剧一样，邹应龙是由小生扮演的。

在湘剧与汉剧之间，可以说巴陵戏是个"中介"。它受到汉剧皮簧影响后，转而与湘剧交流。例如：巴陵戏与湘剧，从清代中期开始，常同庙台演唱，各演半日，分居庙内东西科楼。群众称长沙班为上河班子，称岳州班为下河班子。光绪年间，湘剧福字科班艺徒黄福升、方福秀未出科即到巴陵戏升平庆科班学艺，成为巴陵戏艺人，并带去湘剧高腔《葫豆》一剧。

在湘西北，荆河戏的弹腔与汉剧关系密切，而常德汉剧、辰河戏的弹腔又与荆河戏有紧密的关系。自南北路兴起，花、雅长期争胜后，湖南各地出现了原唱高、昆后来几乎全部改唱弹腔的戏班，如荆河戏。更多的是高、昆、弹兼演的戏班，形成了诸腔杂陈的局面。原来只有地域和班社名称之分的戏班，逐渐衍变为风格各不相同的剧种。如湘剧、祁剧、常德戏、巴陵戏、辰河戏、荆河戏、衡阳湘剧等，至乾、嘉年间，均已略具规模了。

（二）一批著名班社相继涌现。如长沙成立了专唱昆腔的大普庆班，浏阳、醴陵一带农村中，乾隆初年出现一批由村镇艺人组成的小型"案堂班"。在湘南祁阳一带，这时已有悦普班、天庆班、文华班等十多个著名班社。在衡阳，城乡已有很多戏台，并经常演戏。（见乾隆刊本《清泉县志》卷二）在郴州、桂阳一带有"集秀"等昆腔班社，乾隆时曾到广东演出。在常德，乾隆三十一年(1766)郭毓《武陵大水行》云："斯民百万将为鱼，黄堂犹按昆山谱。"又从王昶在《雪鸿再录》、《使楚丛谭》等书中，自述其乾隆末年在芷江、常德、澧州诸地，由府州官吏"招饮观剧"事，可见常德一带戏曲活动之繁荣。在溆浦县，乾隆年间有大洪班演出，传说班内艺人张太平在唱《铁冠图》崇祯上吊时，有能使一双靴踢起而

后再落到脚上穿好之绝技。湘西一带坐唱高腔之围鼓堂更多，士林亦多加入。乾隆时"万华禅林围鼓堂"，活动于浦市西城一带，教师侯正俨，字一峰，有名于时。在岳阳，已有名班楚玉部，其他常在村镇演出的江湖班则更多。

（三）湖南戏班到邻近诸省的演出活动十分频繁。在广州的乾隆三十一年(1766)«外江梨园会馆碑记»中，载有"湖南集秀班"。乾隆四十五年(1780)七月所立碑记中，载有"湖南祥泰班"。十一年后，即乾隆五十六年，广州«梨园会馆上会碑记»中，又载有"湖南悦普班"等二十二个戏班。嘉庆五年碑记中，湖南有一个班。嘉庆十年碑记中，湖南有四个班。道光三年的碑记中，湖南有两个班。道光十七年碑记中，湖南有十七个班。出省班社如此之多，省内戏曲繁荣局面可以想见。在粤东北连州、韶关、乐昌、南雄及东部的兴宁、梅县、潮州、汕头，自清初，特别是乾隆以后，湖南祁阳一带班社，也经常活动于此。

湖南祁阳一带班社，与广西交往更加频繁。一方面是因为地域相邻，民情习俗相近。另一方面，乾隆十五年祁阳人陈大受曾任两广总督，后以冢宰入值军机，其子辉祖(玉亭)乾隆后期又为广西巡抚，辉祖豪奢，过的是"歌舞丛中酒肉腥"的生活。(见杨恩寿«坦园日记»)因祁阳人在广西做大官，故湘南一带戏班去广西演出者甚多。如郴州艺人刘凤官于乾隆四十八年前后，名驰两粤。乾隆以后祁阳一带戏班的艺人，在桂林收徒传艺的也很多。据周贻白考证，"早期桂戏被称为戏状元的蒋晴川及压旦(压倒一般旦脚之意)林秀甫，皆曾在祁阳班习艺"。祁阳戏艺人还可以同桂剧艺人同台演出，至今往来密切。

乾隆时期，祁阳戏班，由桂阳经粤北南雄到赣南大余、南康、崇义、上犹等地流动演出。有些班社和艺人，后来长期演出于此，并与赣州地区的东河戏，有较深远的关系。在闽西的宁化、清流、明溪、永安、长汀、连城、上杭等地亦有祁阳戏班流动演出。宁化坊田池氏祠堂戏台壁上仍留有"乾隆丙辰寒食节湖南新喜堂班到此一乐"的题壁。在祁阳班老艺人中也有祁阳艺人龙明信带领新福祥班扎根闽西的说法。

流行于湘西北的荆河戏，乾隆、嘉庆时期，流动演出到澧县以西山区后，即与鄂西南恩施的南剧，有着密切的联系。据调查，南剧早期科班双庆班和云庆班主要教师张玉福、李玉龙，都是津市的荆河戏艺人。与此同时湘西地区的辰河戏，经常演出于湘、鄂、川、黔四省交界处。与川东的关系尤为密切，可以相互搭班。

湘剧流行到赣西一带，在萍乡、宜春、上高、铜鼓等地还办过科班和戏班，著名的有凤鸣科班、清华科班等。湘剧艺人中，有不少江西人；萍乡、吉安一带戏班中，也有不少浏阳、醴陵籍的艺人。两省演出活动关系密切。例如，在浏阳、万载交界处的铁树关，山上有座小庙，庙内有个两面戏台，向湖南的一面为红色，向江西的一面为黑色。如果湖南地方禁戏，就在黑的一面演唱；江西地方禁戏，就在红的一面演唱。

（四）具有行会性质的老郎庙应运而生。由于各地新建的班社、科班质量规模都远超前代，戏曲艺人队伍随之扩大，其间难免出现各种纠纷，须要有一个排难解纷之处；加之当

时政府明令禁止官员私蓄戏班，一切承应、堂会、差戏等，在官府与戏班艺人之间，也必须有一个行会性质的桥梁。在这种形势下，湖南各地出现了老郎庙（梨园公所）。它从一个侧面反映出当时戏曲之繁荣。见诸地方志书记载的有：长沙老郎庙建于乾隆十六年(1751)，庙址在长沙市三王街，祀唐玄宗，三月初一为神诞日，庙址今存。长沙老郎庙在长沙市东郊购有梨园公山，丛葬艺人之孤独无依者，今山已平，旧址在今韶山路东塘附近。湘潭老郎庙据嘉庆《湘潭县志》"祠墓"载：建于乾隆四十八年(1783)，庙址在湘潭后街烟楠堤。常德老郎庙亦建于乾隆年间，系由九个戏班集资建造，坐落于城中闹市，遗址今存。永州蔡家铺老郎庙是祁阳戏班流行区域中规模较著者。洪江老郎庙据光绪二年《会同县志》载："老郎宫在洪江塘头冲，嘉庆十四年(1809)众姓公建。"祀唐玄宗，塑像上方悬有"翼宿宫"黑底金字竖匾，一直保留到"文化大革命"时期。其他尚有邵阳老郎庙，在城内狮子巷。芷江老郎庙，在县东北城墙脚。浦市老郎殿，在浦市后街乾元宫内，庙堂今存，为浦市屠宰场杀猪场地。溆浦翼宿宫，亦供老郎神，分团鼓堂、高台班两处。团鼓堂翼宿宫在溆浦县城河路坎，旧址今为县招待所食堂。高台班翼宿宫在城内毛家弄子，光绪末，遭大水冲毁。沅陵县老郎庙在沅陵城内火神庙。黔阳老郎庙在今黔城镇下杨公庙等。只有荆河地区戏班，沿明代湖广布政使司之行政区划，上会于沙市之老郎庙。

（五）湖南农村中民间小戏（花鼓、花灯）兴起。在湖南农村中，唐、宋以来就有闹花灯、唱采茶、田歌、山歌、秧歌、船歌等习俗。清初王夫之有《南岳摘茶词》十首，其中云："沙弥新学唱皈依，板眼初清错字稀，贪听姨娘采茶曲，家鸡又逐野凫飞。"这些民间歌曲，既为地方大戏音乐所吸收，其自身也不断发展，形成有脚色和表演的小节目。据嘉庆《湘潭县志》卷三十九"风土"载："上元，六街三市竞赛花灯及花爆烟火诸杂剧。"又据嘉庆二十三年《浏阳县志》叙及当地上元节玩花灯的情况时说："又以童子装丑旦剧唱，金鼓喧阗，自初旬起至是夜止。"说明乾、嘉年间，这种民间表演形式已有一旦一丑的花鼓戏（俗称地花鼓）。这种"二小"戏，始自民间歌曲和音乐，健康明快。内容多以歌颂劳动、爱情为题材的"二小"剧目，多以"观花"、"扯笋"、"捡菌"、"采莲"为剧名。由于地方大戏的影响，进一步发展加入小生，成为"三小戏"，这是早期花鼓中的精华部分。另一方面，湖南农村，巫傩盛行。古代的巫觋，即后代的师公（或称巫师）。乡间酬神还愿冲傩沿袭旧制，酬神时要延请师公设立"法堂"，这种法堂渐渐成为师公与花鼓艺人合作，甚至二者即一套人马，穿上法衣是师公，脱下法衣是演员，乐队也是一套。乡俗称师公为内堂，演员为外堂，每次酬神的最后一堂"法事"，就是演唱花鼓戏。这种合作，对早期花鼓戏的发展，起过一定的促进作用，但也使花鼓戏中掺杂了许多迷信、荒诞的成份。据乾隆三十年《辰州府志》卷五十载："辰俗巫作神戏，搬演《孟姜女》故事，以酬金多寡为全部、半部之分，全者演至数日，荒诞不经，里中习以为常。"这个《孟姜女》，沿演至今，在各地花鼓戏中，均有此剧目，内容不一，妍媸并存，有的故事人物甚为完整，有的仍然庞杂荒诞。

花鼓戏由歌舞成为“二小”、“三小”戏最早在乾隆末和嘉庆年间，是当时农民生活需要以及全国戏剧之风盛行在农村的必然反映。

（六）湘籍文人学者写作传奇的多于前代。清代，湖南的戏曲作家，除张九钺、杨恩寿外，尚有：

湘潭黄周星（1611—1680），所作有传奇《人天乐》，杂剧《惜花报》、《试官述怀》，另有戏曲专著《制曲枝语》，并传于世。

衡阳王夫之（1619—1692），所作杂剧《龙舟会》一种，衡阳湘剧、川剧均曾改编演出。

善化熊超，康熙时举人。所作杂剧《齐人记》有抄本传世。

武陵朱景英，乾隆时人。所作有《桃花缘》传奇及《群芳乐府》。传奇今存，乐府散失。

长沙毛国翰，嘉庆时人。有《清湘楼》传奇传世。

湘潭张声玠（1803—1848），所作杂剧九种，每种一出，名为《讯翂》、《题肆》、《琴别》、《画隐》、《碎胡琴》、《安市》、《看真》、《游山》、《寿甫》，合为一本，总名《玉田春水轩杂出》。

善化曾传钧（1826—1881），与杨恩寿相友善。所作有《蕙当芳》传奇。

道光二十年（1840），鸦片战争失败后，国困民穷，农民起义风起云涌，尤以洪秀全领导的太平天国革命规模最大。湘乡人曾国藩，奉朝命在湖南督办团练，建立了湘军以镇压太平天国革命，并参与镇压捻军、回民和苗民起义，还参与了平定新疆的叛乱，征战遍及十八行省，故湘军中以军功成为新贵者人数众多，湖南出现了许多红顶子，黄马褂。战争中抢掠成为暴发户者，亦复不少。在曾国藩官两江总督时，改定盐引章程，同乡亲友，争得引票者，大多成为富商。这些人回籍后，绅权显赫，把持地方，不少人蓄养戏班，沉湎声色。据《兰芷零香录》记载：“军兴以来，湖湘子弟，帕首荷戈，富贵而归故乡，挥金如土，每值豪宴，洵如王恺、石崇，竞夸豪富。”“萃贤阁在（长沙）青石街，冠盖通衢也，宏农公子夹桂伶就饮……。越日，与清河、关中诸公子张宴浙江乡祠，演《金瓶梅》淫戏。”

这些官家阔公子与富商大贾，沉溺在花天酒地中，吃喝玩乐，甚至有家办科班以自娱者。最突出的，首推席宝田。席宝田，湖南东安人，以军功升布政使。同治初，在贵州镇压苗民起义，杀苗族领袖张秀眉。因掳夺致富，称病退休。回家后出资办科班。自同治七年（1868）起，席宝田和他的兄弟子侄，共办了七个祁阳戏科班、戏班。同治七年办玉兰班“月”字科，同治八年办和鸣班“翠”字科，光绪二十三年办永祥班“盛”字科，光绪二十五年办“玉”字科班，光绪二十九年办芝兰班“品”字科，光绪三十四年办金兰班“仙”字科，同年又办咏霓班“韵”字科。这些科班多是演唱高腔和南北路的，出了许多好演员，如玉字科班的李玉亮戏演得好，又能击鼓操琴，被誉为祁剧“三个半聪明子弟”之一。

全省各大剧种经过道、咸年间的动乱，在同、光年间，相对地得到了恢复。一时科班和戏班如雨后春笋，遍及全省各地。如湘剧仁和班成立于道光年间，以唱南北路为主，是湘剧最老的弹腔戏班。还有湘剧泰益、太和、同庆等班社，均系同治前后成立的高、弹兼唱的

著名班社。同治二年(1863)十二月湘剧成立了大庆班，杨恩寿曾于该班开台之日观看了演出。

在湘西北荆河戏地区，咸丰末，澧县新办了老同乐班和老文华班，石门县南坪苏家湾办了长寿科班，这是迄今能查明的荆河戏最早的科班。

在常德，据杨懋建《梦华琐簿》载：作者于道光十八年秋到常德，曾见到元秀班演出。杨恩寿在《坦园日记》载：常德有宝华部，当太平军在咸丰四年(1854)攻下常德时，宝华部偕全班随太平军演出到湖北。从道光年间起至民国初年，常德戏有瑞霞、天元、文华、同乐四大名班，并确知文华班始建于道光二十五年，同乐班始建于光绪二十六年。

辰河戏地区，道光年间太兴班建成于溆浦，同治末，仁和班建于辰谿杨梅坳。

据杨恩寿《坦园日记》载，同治年间，衡阳有老天源班和义合班，郴州有吉祥班、祥泰班，湘潭有永和班等。

这一时期(1840—1910)戏曲活动的特点表现为：

(一) 弹腔(南北路)兴旺发达，昆腔衰落。从杨恩寿《坦园日记》，王闿运《湘绮楼日记》等书所记，他们曾观赏的剧目，十之九为南北路和高腔剧目。当时长沙民谣说："众位先生慢慢吃，吃饱饭来看泰益。不是杨滚教枪，就是辕门射戟。"《教枪》、《射戟》均为湘剧弹腔剧目。当时昆腔剧目已极少演出。故叶德辉在1905年《郋桧门观剧诗》中，有"昆山近又无人会，那解寻源白石翁"之句。

(二) 戏班演剧与官府豪绅富商文人的喜庆宴会以及庙堂会馆的酬神还愿等活动紧密相连。堂会多，庙戏多。戏班班主从豪门管家和庙祠董年首事处领取戏价银两。当时的省会长沙，官府如湖南巡抚王文韶，豪绅如曾国荃、杨岳斌、王先谦、叶德辉、杨王鹏子(杨巩)等家里，几乎堂戏不断，当时湘剧最有名的老五云班，就是杨岳斌出资支持的。据杨恩寿《坦园日记》载，同治六年，他在长沙城内的五十多个庙台看过演出。又据王闿运《湘绮楼日记》载："同治九年十月十六日，晴。召泰益班演戏于李真人祠。"同治十年八月二十七日王闿运在衡阳："……看戏于屠夫会馆。""光绪二年丙子三月十四日，前时省城，唯善化城隍祠戏最多，今乃歇绝，而火祠只屯商贩。"又据《郭嵩焘日记》载："同治十二年八月十五日，善化城隍庙演早戏，人肩相摩，肩舆不能入。"光绪年间，王先谦长岳麓书院，值六十诞辰，邀湘剧春台班于书院赫曦台演剧为寿，观者如堵。

(三) 新式戏园创立，戏班为豪绅把持，垄断专利。光绪末年，长沙已有茶园式的演出场所，不收门票，只计茶资。宣统二年(1910)，长沙豪绅叶德辉出资兴建新式戏园同春园。改三面舞台为镜框式舞台，设雅座、包厢，分等级售票，为省会第一个最大的新式戏园。

叶德辉，字焕彬，别署郋园。湘潭人。光绪十八年(1892)进士，官吏部主事。不久以四品衔乞养回籍。叶家先世本商人，叶返湘后，亦绅亦商。曾在光绪间邀集多人，并利用官府压力，将当时长沙湘剧同庆班、仁和班、清华班名角合组春台班。后又扩大春台班，

改名同春班，下设天、地、玄、黄四个演出单位，行当齐全，行箱富丽，按脚色身价，行箱新旧，定出戏价，包揽各种堂会庙戏，垄断专利。同春园建成后，同春班迁入演出，叶自任老板。剧场中有“奉吏部叶面谕：禁止入帐房”及“一律肃静，毋得喧哗”等朱条张贴。戏院专辟雅座，叶德辉常同封建士大夫一起，征歌选曲。

在湘南祁剧流行地区，新式戏院的建造稍晚于长沙，但戏院、戏班亦多为豪绅操纵。如：祁阳县曾有个丽华女班，就由黄文柏、刘梅骨等“十个老爷”把持专利，欺压艺人。

（四）民间小戏的发展。清末同、光年间，湖南各地花鼓戏、花灯戏、阳戏均有较大的发展。同治元年(1862)杨恩寿在赴郴州途中，舟泊永兴县西河口，看到当地演的“三小”戏《柳莺晒鞋》和“二小”戏《鳌鞋》，表演很出色，杨在《坦园日记》中，有详尽的记载。

这一时期，湖南花鼓戏由“三小”戏向多行当大戏发展，虽因全省各地的交通方便程度不同，而略有先后区别，但基本上“三小”戏已很成熟。因受当地大剧种的影响，如长沙花鼓戏受湘剧影响，邵阳花鼓戏受祁剧影响等，各地花鼓戏也逐渐形成多声腔的局面，剧目也随之增多，如由民歌、傩腔并吸收高腔而形成的“打锣腔”，多搬演高腔剧目，如《芦林会》、《青风亭》、《三元记》及《牧羊记》等。而另一戏剧化主腔“川调”，也因弹腔影响而成为广泛流传的板腔体声腔，多演《阴阳蓝桥》、《打芦花》等剧目。早期的“二小”、“三小”戏仍用“调子”演唱。由于声腔的变迁、引进，剧种主腔之建立，脚色行当之发展，表现题材之扩大，使各地花鼓戏具备了成为一个剧种的必要条件。

（五）京剧传入湖南。光绪二十七年（1901）长沙京剧票友王定保从武汉请来京剧艺人创办九如北班，在长沙城外水府庙演出，行箱简陋，营业不佳。清光绪三十年(1904)来自上海、江西等地的十八个京剧艺人在长沙与湘剧仁寿班同台演出，后来他们另立了三庆京班。光绪三十二年(1906)上述九如北班移至城内演出，扩大组织，更名四喜京班。这些都是最早到湖南来的京班。

中华民国时期的戏曲活动

辛亥革命，武昌首义后，湖南城乡广大人民群众自发的反帝反封建斗争日益高涨，在这种情况下，湖南宣布脱离清政府独立。这时候湖南戏曲界革命积极性颇高，省会出现过一些配合政治宣传的剧目，如湘剧《刺恩铭》、《袁世凯逼宫》等。不久，袁世凯篡夺了政权，出现了军阀割据的局面。在湖南长沙、衡阳、常德、岳阳等地的驻军，南北交替频繁，城市剧院演戏，座位多为士兵占据，不仅不买戏票，且每借故捣乱，致使出钱看戏的观众，栗栗自危，买票看戏的人越来越少。故各家戏院，名为逐日开演，实则衣食难支。

民国三年(1914)，常德出现神妙女子科班。民国十年，长沙也有了坤班，全省各剧种

先后有了女演员。男女同台演出，这是一个剧种的进步和发展，但因捧角之风日盛，由捧艺，而捧色，剧场内可以点戏，可以"打彩"。风气败坏，延续时间长达十多年。在此期间，献身戏曲艺术事业，技艺高超的男女艺人，有许多洁身自好，坚持勤学苦练。但感到前途无望，意志消沉，以烟（鸦片）、酒、牌赌混日子的亦复不少。而奋起反抗，与恶势力抗争的也不乏人。如湘剧女艺人黄如顺反迫害自杀。祁阳戏女艺人花中喜抗暴投江。湘剧艺人贺华元为了反对女艺人出局，号召女艺人自重自强，坚持斗争达数年之久。为此他打过架，进过警察局，始终不屈不挠。

比较而言，当时湘南一带稍稍平静。一县甚至有几个祁剧戏班，分别流动演出于湘南各县村镇之间。因交通闭塞，风气比较纯朴。因之为祁剧保留了较多的传统剧目和技艺。

岳阳在此期间，为兵祸要冲。民国十四年岳阳大旱，赤地百里，戏班难以维持，自民国十五年初，巴陵戏著名戏班岳舞台即辗转于常德、津市一带城市和村乡间，艰苦撑支，为时甚久。

民国初年，汤芗铭督湘，驻军多系北人，喜爱京剧，遂有由官商出资经营的京戏园，从沪、汉聘请名角演出。民国二年长沙始有京剧坤班富贵坤班（时称髦儿戏）。民国五年长沙始有男女合演之京班。

本世纪三十年代，湖南局面较为稳定，京剧名演员夏月润、小三麻子、言菊朋、徐碧云、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云及马连良、林树森等均先后率团来长沙演出，阵容整齐，影响颇大。

民国二十五年上海标准大京班到长沙演出《樊梨花移山倒海》，为京剧机关布景戏演出之始。

三十年代，湖南曾出现"京剧热"。具体表现为各地京剧票房之兴起。当时军政、金融、新闻、体育、邮政、铁路、工厂、学校各界均有业余票房组织，演出活动频繁。

抗战时期，长沙大火，省会各京剧团体和零星艺人，纷纷离开长沙辗转到湘西、湘南偏远县城、村镇流动演出，于是京剧遂流布全省。

京剧传入湖南后，对湖南地方戏曲剧种，特别是湘剧、常德汉剧、巴陵戏等剧种的影响较大。清末，湘剧曾与京剧同台演出，湘剧演员罗元德与京剧演员穆春山订交，互相学习。罗元德曾学过穆春山之《铁笼山》，穆春山曾向罗元德学过《李逵闹江》等剧。湘剧艺人黄元和等向京剧学习过一些武戏。又如在二十年代末至三十年代初京剧艺人林学贵、李贵林、陈金城在常德汉剧天元班及小天华科班任武功教员，传授过《八蜡庙》、《伐子都》等一批武戏。在且角水袖功夫上，湖南各大剧种均吸收过京剧的一些有益的东西。三十年代中，京剧名演员在长沙演出频繁，湘剧擅唱南北路剧目的演员，吸收了京剧一些唱腔，丰富了自己的某些唱腔。特别是抗日战争时期，京、湘、汉剧艺人经常同台义演，京剧在化妆和打击乐方面，对地方剧种也有过一定的影响。

全省花鼓戏班社，在民国初年，由过去的业余班社，逐渐发展为“半台班”、“四季班”等，形式多样，演出频繁。所谓“半台班”是因为花鼓戏历来受封建统治者的歧视和摧残，经常被提锣禁演，花鼓艺人为了求得生存，在村镇只好兼唱部分地方大戏剧目，长沙花鼓与湘剧同演叫“半湘半花”，常德花鼓与常德汉剧同演叫“半花半汉”，邵阳花鼓与祁剧同演叫“半祁半花”。每遇团总乡丁抓人，胡琴就拉“小筒子”，台上立即改唱大戏（大戏一般是不禁的）。等团总乡丁走了，台上再唱花鼓戏，改拉“大筒”（花鼓戏的主要伴奏乐器）。

长沙花鼓戏有所谓“四季班”。他们正月至三月半唱灯戏，夏季到澧州、津市演夏戏，到安化茶园演茶戏，秋冬专唱赌戏，四季不散，只有六月二十四日回家歇伏，做老郎会。这种“四季班”基本上已是专业班社的性质了。

1927 年，湖南各地农民运动蓬勃发展，对戏曲界影响很大。大部分艺人都出身于农村雇农或城市贫民，不少人参加了工会和农会，举起了反霸斗争的旗帜。例如衡阳湘剧约有百多名艺人离班回乡，加入农民协会，参加了“打土豪，分田地”的革命斗争。部分在衡阳市的艺人，则组织了属于衡阳市总工会领导的戏曲工会，由艺人王春臣、周云生分别任常务委员，艺人黄少云、梁阳生分别任工会纠察队正、副队长。1927 年 5 月 21 日许克祥在长沙屠杀共产党人，王春臣也被衡阳市警备司令部逮捕入狱，备受折磨。其余的人闻讯外逃躲避，始得幸免。1933 年，贺龙率红军入桃源，常德戏艺人张清才等参加红军，1934 年红军在公安黄金口作战时，常德戏艺人玉太壮烈牺牲。

在二、三十年代，长沙文化人和湘剧爱好者曾有湘剧票房组织，起过推动戏曲改良的作用。较为有名者，为胡林翼之孙胡绳生所组织的闲吟社，延师教戏，行当齐全，除注重学戏外，还订正剧本，并出刊《湖南戏考》一集。稍后又有楚声社，系由谭十思、黄养晦、黄曾父等组成，多为新闻界之爱好湘剧者，在社会上有过一定的影响。其他还有琴声社，以花脸戏最出色，当时有人作诗云：“琴声票社黑头多，出出开腔打大锣，《尉迟耕田》刚唱罢，《反唐》之后又《淮河》。”琴声社为长沙绸布业店员所组成，至抗日战争初期始散。新声社为花粮业店员票房，亦有名。

1937 年，全民抗日的呼声空前高涨，湘剧艺人罗裕廷等冲破重重阻力，编写了大型剧本《血溅沈阳城》在长沙公演，获得巨大成功。

十一月，田汉从上海战地回到长沙，全市戏剧、文化、新闻界人士在湖北会馆内世界戏院举行欢迎大会。田汉在会上详细介绍了上海、武汉文化、戏剧界开展抗敌救亡活动的情况，号召长沙文化、戏剧界同人紧密团结起来，投身到抗日救国的洪流中去。不久，田汉给湘剧改写了《旅伴》剧本，他取湘剧传统剧目《抢伞》的形式而写成宣传抗日内容的新戏。这种旧瓶装新酒的方法，对当时的湘剧艺人来说，易学易演，而且很受观众欢迎。后来湘剧艺人罗裕廷、徐绍清等将《胡迪骂阎》改编成《骂汉奸》，《扫松》改编为《新扫梧桐》，《打花鼓》改编成《流浪者之歌》等。这些宣传抗日的剧目，是因受了田汉改编《旅伴》的影响。

民国二十七年十一月，田汉为了发挥湘剧艺人在抗日中的战斗作用，将正在长沙演出的湘剧班社编成直属军委会政治部三厅的三个湘剧抗敌宣传队，分别派往湘潭、衡阳等地进行宣传演出活动。十一月十二日，三个队全体人员集合在长沙教育会前坪中，举行出发誓师大会。田汉陪同周恩来、郭沫若到会。周恩来在会上作了重要讲话，号召团结一心，共赴国难，到农村去，用艺术唤起人民，坚持抗战。会后，田汉率队步行出发湘潭。就在这天晚上，长沙发生了震惊世界的“文夕大火”。

长沙大火后，田汉遵照周恩来指示，从衡阳带领部分艺人赶回长沙，从事善后工作。当时有个平剧班(即京剧班)，主要演员是李永成和他的女儿李雅琴以及陈月楼（原名陈世杰)、曹百岁等，在长沙大火时，逃难到了湘乡，行箱损失殆尽，流落街头卖艺。田汉知道后，派车接回长沙，组成平剧宣传队，于民国二十八年一月至四月，进行了三个月集训，赶排田汉剧作《新雁门关》和欧阳予倩编写的《梁红玉》。五月，田汉率平剧宣传队前往南岳，为叶剑英主持的游击干部训练班作慰问演出，并与音乐家任光一道会见了叶剑英和叶挺。

这一年常德戏、祁阳戏、巴陵戏、益阳花鼓戏、衡州花鼓戏也都先后成立了抗敌宣传队。

同年秋天，田汉为了提高湘剧艺人的素质，在音乐家任光和戏剧家龚啸岚、田洪的协助下，在长沙市三公里公医院举办了战时歌剧演员训练班。参加学习的有正在长沙演出的艺人和尚在湘潭、醴陵、益阳等地演出的艺人代表。田汉除自己讲课外，特邀请了当时任八路军驻湘办事处负责人徐特立给艺人讲课。讲习班结束，田汉又将在外地的其他湘剧班社，续编为长沙湘剧抗敌宣传第四、第五、第六、第七队，在中山路银宫电影院(现新华电影院)召开了讲习班结业和宣传队授旗典礼。从此，湘剧艺人高擎着“湘剧抗敌宣传队”的大旗，奔赴湘潭、衡阳、益阳、茶陵等地，活跃于广大城乡，辗转于湘南、桂北，为抗日战争作出了巨大的贡献和牺牲。名紫脸罗裕庭殉国，名小生吴绍芝病逝于溆浦龙潭。在抗日战争期间，湘剧艺人流离转徙，伤亡甚多。田汉于民国三十七年回首前事，曾作五言长诗纪实。

田汉还在衡阳将衡阳湘剧大春台班、老春华班、大吉祥班改编为“湘南抗敌湘剧宣传总队”和一队、二队共三个队，分赴衡阳、桂阳、郴州等地广大农村，宣传抗日。在省内汉寿、宁远、常德、桃源、益阳等地，还有由当地艺人组织的抗日宣传队。石凌鹤在衡山曾组织花鼓戏艺人，编演抗日的新花鼓戏。

田汉抗日剧作《江汉渔歌》、《土桥之战》、《新武松》、《新雁门关》、《新会缘桥》、《旅伴》等均为各湘剧宣传队和平剧宣传队所排演。

中华人民共和国成立以来的戏曲活动

1949年夏，中国人民解放军逼近长沙。程潜、陈明仁将军起义。八月，湖南和平解放。

解放前夕，省会戏曲界已濒临绝境，戏曲艺人，衣食不济，他们翘首盼望，等待天明。当时中国共产党地下组织指示进步剧人刘斐章、田洪、高百岁、罗元德等串连湘剧艺人张福梅、彭菊生等组织成立"长沙市戏剧艺术工作者互助会"，一面团结互助，保持元气；一面暗中学习中国共产党的有关文件，使大家消除疑虑，发扬抗日时期的革命传统，私下排演秧歌、腰鼓，准备迎接解放。中华人民共和国建国后，艺人互助会交由市军管会接管，继续组织艺人学习并排演新戏，生产自救。当时南下部队的文工团、地方党政机关组织的文工团，纷纷演出新歌剧《白毛女》、《刘胡兰》，介绍解放区文艺，省会戏剧舞台，很快出现繁荣气象，在全省影响很大。

中华人民共和国成立后，全省各地组织艺人学习。长沙市在1950年就办了四期艺人学习班，学习社会发展史。大部分艺人觉悟有较大的提高，自觉地开始广泛移植上演老解放区剧目，如《九件衣》、《血泪仇》等。观众剧增，场场满座，有时台上台下一片沸腾。这些演出活动既对广大观众有教育作用，又有了经济收入。各班社情绪高昂，人心稳定。

建国前，中国人民解放军第十二兵团政治部应田汉之请成立洞庭湘剧工作团，一批曾在抗日战争中久经考验的湘剧艺人，如彭菊生、王华运、谭金林、吴淑岩、庄华厚、杨福鹏、董武炎、萧百岁、彭俐侬等参军到该团工作，大大提高了艺人的政治地位。通过这些措施，初步把全省戏曲工作者组织、团结在中国共产党的领导下开展工作。

1950年11月，文化部召开全国戏曲工作会议。湖南派徐绍清出席。田汉在会上作了《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》的报告。紧接着1951年5月5日中央人民政府政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》。5月7日《人民日报》发表了《重视戏曲改革工作》的社论。提出了"百花齐放"、"推陈出新"的戏改方针。在进入新的历史阶段以后，湖南十多个地方戏曲剧种，经过改革，在不同程度上，适应了新中国文化事业的需要而不断发展壮大。

在政务院《关于戏曲改革工作的指示》发表的前后，相继成立了长沙市、衡阳市和湖南省戏曲改进委员会。湖南省戏曲改进委员会由省文教厅厅长朱凡兼主任委员，聘请了许多戏剧专家、著名老艺人担任委员，研究贯彻中央戏改政策，共商全省戏改大计。委员中有：唐麟、刘斐章、董每戡、田洪、严怪愚、周圣溪、徐绍清等。委员会下设有办事机构。经委员会决定首先于1951年8月和1952年2月举办两期"湖南省戏曲改进干部讲习班"。调来学习的学员素质好，有全省各剧种主要演员，各地市文化部门主管戏曲工作的干部。两期共结业学员百余人，其中有：谭保成、蒋经成、谢美仙、颗颗珠（唐仪贞）、唐可彩、李筱凤、万金红、杨宗道等。绝大部分人在后来的三十年中，成了各地戏改工作的中坚，有的成了著名表演艺术家，有的成了剧作家，有的成为当地领导戏改工作的干部。通过戏曲改进干部讲习班的开办，促进了湖南全省戏改工作的开展。从1952年6月开始，全省二十三个文工团（队）分三批整编。省文教厅鉴于全省戏曲改革工作的重要，从整编的单位中挑选

了一批条件好，适合作戏曲工作的新文艺工作者，调配到各地参加戏曲改革工作。从此一批批新文艺工作者不断进入戏曲剧团，为继承发扬改进传统戏曲而不断地输入新的血液。

1952年8月成立了湖南省文化艺术事业管理局，进一步加强了戏曲事业的领导。

第一届全国戏曲观摩演出大会于1952年在北京举行，演出了一大批优秀剧目，具体实践了政务院《关于戏曲改革工作的指示》。会后崔嵬率领中南代表团到上海和中南区各大中城市巡回演出得奖剧目。湖南的《琵琶上路》、《刘海砍樵》等剧目经过整理后大放异彩，用戏改成果进行宣传和示范，对推动湖南的戏改工作起了重大作用。

1952年冬，根据政务院《关于戏曲改革工作的指示》精神，省戏曲改进委员会及各地、市文化主管部门，派出干部进行剧团调查，摸清底子后，于1953年开始，各地先后对剧团进行了整顿和体制改革，相继废除了行箱"东家制"和"管班制"，改为民主管理和设备的集体所有制，工资改为"分帐制"等。除省级剧团外，还确定了九个民营公助剧团，并完成了全省民间职业剧团的登记工作，整顿了组织，明确以改戏为中心，排除反历史主义和庸俗社会学对戏曲改革的干扰。提高了艺人的政治认识和艺术创作水平。省级剧团如湖南省湘剧团、湖南省花鼓戏剧团和全省九个民营公助剧团，先后配备了专职编剧和导演以及音乐、舞台美术创作设计人员，省级剧团建立了剧目档案和导演制度。

过去戏曲剧团，大都只有"说戏"的和"牵乔"的老艺人，偶有导演，也是临时聘请排某个戏，没有正规的专职导演。自建立导演制度后，经过导演自身的学习、探讨，制度逐步完善，初步解决了演出各部门各自为政的局面，要求演员既要展示其程式技术之长，又要融于戏情之中，使全剧构思完整。后来出现的优秀剧目如《拜月记》、《三里湾》、《松坡将军》、《八品官》等，都是与导演的努力分不开的。由于政府的培养，名师的指点，专职编导人员的帮助，当时的中、青年演员迅速成长。

政府对有重大贡献和有影响的演员，给予了很高的荣誉，戏曲艺人的社会地位空前提高。许多演员参加了国家政治生活，被选为各级人民代表和各级政协委员。也有的在各级工会、文联、妇联、青联中担任委员。社会上对艺人的看法有了根本改变。

剧目的审订和修改工作，也取得了显著成绩。戏改干部与艺人合作，对各剧种传统剧目都进行了清理，分别其性质，采取先易后难的步骤，逐个进行研究，分别进行"小改"和"大改"。在表演上，删除了各种野蛮、凶杀、恐怖、淫秽等丑恶的舞台形象，改革了舞台上饮场、吐痰等旧习俗。大力发展各剧种中的一切健康、进步、美丽的因素。

湖南花鼓戏的改革，是最有说服力的例证。湖南各地花鼓戏自从清嘉庆、道光年间由"二小"戏发展成"三小"戏以来，为历代统治者视为花鼓淫戏，四处禁演，花鼓艺人只能在乡村中，半夜以后悄悄演出。据道光三年《衡山县志》卷十八"风俗"条载："采茶歌不雅，不足录。"道光十九年江西黄启衔《近事录异》载："采茶戏，亦名三脚班。相传来自粤东，二

旦、一小花脳，所唱皆俚语淫词。近日吾袁州及长沙各处，此风尤炽，乡村彻夜搬演，浅识者多所迷惑。”

辛亥革命后，花鼓戏仍然遭禁，不准进入城市演出。据民国三十六年(1947)十二月二十六日《湘潭民报》载:“警局以三十七年新年将届，本县城乡居民，每多狃于积习，演唱花鼓淫戏……迹近招摇，不独妨害风俗，抑且鼓动民心……警局已出示严禁云。”

湖南各地花鼓戏传统剧目及其表演，确是精华和糟粕杂陈，剧目中有一些如《嫖院》、《反情》等，是很庸俗低级的，表演动作也有些是下流的。但花鼓戏中，仍有很多生活气息浓郁健康，表演明快美丽的剧目，是深受群众欢迎的。

中华人民共和国成立后，制定了“百花齐放，推陈出新”的戏改政策，花鼓戏良莠杂陈的问题才得以解决。1951年，创作的花鼓戏《双送粮》，在北京世界民主青年联欢节选拔演出中，获得好评。1952年夏，省文教厅就明确指示当时的省文工团要兼演花鼓戏。1953年，湖南花鼓戏剧团成立后，创作演出了《姑嫂忙》、《三里湾》等一批优秀现代戏。1959年，省花鼓戏剧团扩建为湖南省花鼓戏剧院后，又创作演出了《刘海戏金蟾》、《打铜锣》、《补锅》、《烘房飘香》等优秀剧目，为长沙花鼓戏的改革与创新，作出了贡献。在全省的花鼓戏中，先后整理了《刘海砍樵》、《打鸟》、《打铁》、《讨学钱》、《南庄收租》、《补背褡》等一批优秀传统剧目，还创作了《啼笑姻缘》、《八品官》、《碧螺情》、《牛多喜坐轿》等优秀现代戏剧目。到1981年止，全省各地共有花鼓戏剧团五十三个。

中华人民共和国成立后的七年中，全省戏曲剧种(团)与外省兄弟剧种的艺术交流，出现了自古少有的新气象。豫剧香玉剧社来长沙为捐献“香玉号”飞机，献演了《新花木兰》、《红娘》等一批优秀剧目。湖北省汉剧团来长沙演出《血债血还》、《屈原》并交流演出经验。京剧名演员周信芳、梅兰芳、盖叫天、马连良、张君秋先后到湖南演出，传经送宝。浙江昆苏剧团周传瑛等来长沙演出《十五贯》，并介绍整理改编经验。这些演出和交流活动，使湖南戏曲界开扩了眼界，学到了许多宝贵经验和技艺。

这期间湖南省戏曲剧团也经常到外地演出。1953年3月和8月，省戏剧代表团两次赴朝鲜慰问演出，受到朝鲜军民和中国人民志愿军的热烈欢迎，同时广泛听取了对剧目和演出的意见，吸取了营养，锻炼了队伍。1956年湖南省戏曲艺术团赴京汇报演出，参加的有：湘剧、衡阳湘剧、祁剧、辰河戏、常德戏等剧种。在京期间，参加了一系列座谈会，收获很大。同年湖南省湘剧团巡回演出于北京、天津、郑州、石家庄、济南、上海、南京等全国十二个城市。这是湘剧有史以来的第一次。剧团在各地与兄弟剧种交流并听取各方面意见，促进了湘剧艺术的提高。

1953年原浙江玉山县人民越剧团巡回演出于粤汉铁路线上的长沙、株洲、衡阳等地。1954年该团参加了在长沙举行的优秀剧目公演后，改名星火越剧团，决定在衡阳落户。当时省文化局很重视这件事，拨发了奖金和部分服装。1957年剧团改在郴州地区登记，定

居耒阳，正式定名为"耒阳越剧团"。这个外来的新剧种博得到湖南人民的喜爱。

1953年省文化局决定筹建湘剧小演员训练班，这是建国后，湖南省培养新一代演员之始。接着全省各大剧种，如零陵开明祁剧团、郴州新中祁剧团、岳阳巴陵戏剧团等都先后办起了小演员训练班。当时各地办的演员训练班，虽条件简陋，但对学员艺术、文化学习，要求都比较严格。这批培养的演员，至今仍是各剧种中的艺术骨干。1957年省文化局决定筹办湖南省戏曲学校，下设湘剧、祁剧、花鼓、京剧各科。条件比以前优越，进一步发展了湖南省戏曲教育事业。1959年初，原省文艺学院改为省艺术学院，曾办过导演班、音乐编配班，培养了一批戏曲艺术骨干。1961年8月省艺术学院撤销，音乐、舞台美术两系并入湖南省师范学院。

当全省各大小剧种生机勃勃，欣欣向荣之际，湖南古老剧种"湘昆"的恢复工作，在浙江昆剧团改编演出《十五贯》获得成功的鼓舞下，提上了省戏曲工作的议事日程。湖南的昆曲，最后一个湘昆戏班昆舞台，民国十八年解体。专业班社虽然没有了，但郴州、衡阳、桂阳、蓝山、嘉禾等地农村中仍有不少群众，业余学习昆曲。临武县香花公社甘溪坪大队的旧戏台上留有："宣统二年四月十一日，胜昆文秀班到此，亦乐也。""上年下年连演十六天，乐也。"不足百户人家的甘溪坪，能演昆曲剧目十六天，说明湘昆在湖南农村有深厚的群众基础。经省文化局同意，1955年嘉禾县组织在该县祁剧团的老艺人萧剑昆、彭升兰、萧云峰、匡升平、李升豪与新文艺工作者一道，发掘湘昆遗产。1956年12月梅兰芳来湘演出，在一次发言中，对湘昆的发掘给予了热情的支持。在中央和省各级政府的支持下，嘉禾县办了湘昆学员训练班。后以该班学员为基础，成立了郴州专区湘昆剧团。老树新苗，已经快要消亡的剧种复活了，受到全省，特别是湘南人民的赞誉。

苗族在湖南是人口较多的少数民族。据1958年统计，共有苗胞四十四万八千三百零六人。中华人民共和国成立后，苗族人民有了自己的政权，经济有了空前发展，民族文化也日趋繁荣。1954年2月花垣县文化馆苗族干部石成鉴等人根据苗族歌舞特点，创作了第一个苗剧《团结灭妖》，用戏曲形式以苗语苗歌演出，震动了苗乡。1956年苗剧新作《读江讥》参加全省群众文艺会演，被评为优秀剧目。

侗族是个古老的少数民族，定居在湘桂黔三省相毗邻的地区。湖南的通道、新晃及靖县部分地区，有侗族聚居。侗戏，侗族称"戏更"，是侗族人民喜闻乐见的民族戏曲。1952年由广西传入通道，进入通道的第一个剧目叫《杨娃》，现通道大部分侗寨，都有业余侗戏剧团或叫侗戏班子。

在侗族居住的地区和湘西怀化地区部分农村中，还有"梅香戏"、"乐梨戏"、"垫子戏"等小剧种流传，多属农村业余演出，流传不广。

1955年12月，全省举行第二届戏曲观摩演出。会前准备比较充分，在各地、市广泛挖掘、记录、整理了传统剧目，择优选拔参加会演，到会的各老艺人很多，演出质量高。

文化部派了罗合如、郭汉城、李啸仓等专家莅会指导。在会议期间召开了各种学术座谈会，组织了专门的艺术讲座，评出一批剧目，如《祭头巾》、《昭君出塞》等，都是湖南戏曲艺术中的珍品。

会演结束后，省文化局适应新的形势将省戏曲改进委员会改组为省戏曲工作室，下设各专业组，编辑出版了《湖南地方戏曲丛刊》，组织了《二招安》、《斩李虎》等剧目的讨论，并全面收集湖南戏曲历史、音乐、表演、脸谱等资料。在1956年第一届全国剧目工作会议上，湖南作了典型发言。长沙市湘剧三团改编演出的《追鱼记》，获得观众的一致好评。湖南省湘剧院改编的《拜月记》拍摄成戏曲艺术片。这是湖南戏曲第一次登上银幕。

正当湖南的戏曲事业蓬勃开展的时候，由于1957年反右派斗争的严重扩大化，使不少有影响有成就的戏曲工作者，被错划为右派，离开了戏曲工作岗位；刚开始执行的"百花齐放"、"百家争鸣"的方针也受到了挫折，艺术民主遭到扼杀。使建国以来湖南省不断繁荣的戏曲事业一度走向低潮。1957年以后的几年，以高指标、瞎指挥、浮夸风和共产风为主要标志的左倾错误，也渗入了湖南戏曲界。全省开展"创作上演现代戏运动月"，搞大放"文艺卫星"，成立了"卫星指挥部"等等。这期间除极个别剧目比较好一点外，绝大多数剧作质量不高。

1962年2月，周恩来在广州所作"关于知识分子问题的报告"中，批判了文艺、戏剧战线指导思想上"左"的错误。在他讲话精神的鼓舞下，湖南省于1962年11月召开了第三次文代会和第二次剧代会，传达了广州会议精神，大大调动了戏曲工作者的积极性。省文化局领导班子得到了必要的调整和充实后，比较正确地执行了党的文艺方针政策，积极组织戏曲工作者深入生活，鼓励戏曲作者写自己熟悉的题材。全省戏曲剧团大部分成立了艺术委员会，制定了各种必要的艺术生产的规章制度，部分省级剧团（院）试行了"文艺八条"，使戏曲工作又出现了新的气象。这期间，全省各剧种新挖掘了剧目五百七十一个，曲牌五百九十五支，上演了不少创作剧目，如京剧《地下火焰》、湘剧《山花颂》、祁剧《送粮》等，同时也改编上演了一批优秀传统剧目。在后来中南区戏剧会演中，湖南的剧目受到了称赞。

1963年和1964年关于文艺问题的两个批示，对文艺工作作了不符合实际情况的指责。"大写十三年"，"题材决定论"等极左之风，冲击着湖南的戏曲事业，传统剧目的改革工作被放弃，新编历史剧的应有地位被否定，不少编剧、导演和各剧种老艺人的积极性被挫伤。以湘剧为例，1955年全省共有湘剧团二十一个，1958年大跃进时合并为十五个，1960年国家经济困难，全省精减成八个湘剧团，到"文化大革命"中被横扫一空。

"文化大革命"期间，由于林彪和"四人帮"的破坏，湖南省的戏曲事业遭到一场浩劫。一开始，全省一百三十个戏曲表演团体全部被迫停演。接着，绝大部分的名老艺人、主要演员、作者、导演、各级领导，都被打成"反动权威"、"戏霸"、"黑线人物"、"反革命修正主义分子"等而被揪斗。一些稍有成就的青年演员，也被视作"修正主义苗子"而不能幸免。建国以

来湖南创作、改编、整理的剧目，被列为“修正主义作品”、“封建文化”、“文艺黑线产物”，受到批判。剧团的戏装等物遭到焚烧。大量戏曲资料被化为纸浆。

1969年春节前夕，省直属文艺单位所有的戏曲工作者，全部下放湘西、湘南最偏远的山区农村劳动。县(市)级剧团演职员，大部分被遣散回原籍或到指定农村安家落户。

在“四人帮”的残酷迫害下，各剧种名老艺人含冤去世的有：湘剧徐绍清、杨福鹏、何华魁、余福星、黄慧修、李凤池、胡少春、李少春，剧作家李果仁，祁剧筱玉梅、颗颗珠、金玉凤，花鼓戏廖春山、张汉卿、廖新春，荆河戏冯碧莲、向华英、戴群英等。湘剧名老艺人黄元和坟墓亦被人用手榴弹炸毁。

“文化大革命”期间，全省各地市、县相继成立了毛泽东思想文艺宣传队，大部分都只演几个“样板戏”和小型宣传节目。1973年，省举办创作节目调演，湘剧《园丁之歌》被评为优秀剧目，后又摄制成电影戏曲片。1974年，湘剧《园丁之歌》被“四人帮”定为“毒草”，公开批判。同年8月，在全国部分省市的文艺调演会上，组织放映并批判电影戏曲片《园丁之歌》。这次批判，曾扩大到全国各地。“文化大革命”期间湖南也同全国一样出现百花凋零、万马齐喑的凄惨局面。

1976年，粉碎了“四人帮”，特别是1978年12月中国共产党召开了十一届三中全会，这在全国政治生活中是一个伟大的转折，在我国戏曲发展史上也是一个伟大的转折。开始全面地、认真地纠正“文化大革命”中的左倾错误，批判了“两个凡是”的错误方针。湖南在省委和省文化局的领导下，陆续恢复了“文化大革命”中被撤销的戏曲机构，纠正了戏曲界的冤、假、错案，并为落实知识分子政策作了大量工作。1979年平反昭雪的戏曲工作者有徐绍清等三十多人；《园丁之歌》等十多个剧目也获得平反。湖南省的戏曲创作和演出活动，比历史上任何时候更有生气，更充满希望。

被禁锢十年的优秀传统剧目和创作、改编的历史剧重新与观众见面，受到广大观众的欢迎。“百花齐放”、“百家争鸣”的方针和“传统戏、新编历史戏、现代戏三并举”的政策，得到更好的贯彻，现代戏剧目的创作和演出活动蓬勃开展。出现一批如苗剧《带血的百鸟图》，常德汉剧《发霉的钞票》、《姻缘错》、《巧婚记》，花鼓戏《碧螺情》、《八品官》等好剧目，剧本质量和演出水平都较过去提高很多。

戏剧教育已全部恢复，并开办了多期编导人员训练班，培养中、青年艺术骨干。《湖南戏剧》复刊，《湖南戏曲传统剧本》恢复校勘编印。中国戏剧家协会湖南分会创办了《戏剧春秋》。

粉碎“四人帮”之后，在湖南戏曲界特别突出的问题，是老艺人受“四人帮”摧残，健在的不多，而青年演员又受“四人帮”的影响，传统戏学得不多，有的剧种面临失传的危险，而全省戏曲资料又损失殆尽。省戏曲研究所有鉴于此，决定采取非常措施，报请省文化局拨出专款，分别轻重缓急，按剧种举办老艺人教学演出和优秀剧目录相、录音工作。截至

1982年底，祁剧、湘剧、长沙花鼓戏、辰河戏、常德汉剧、荆河戏和傩堂戏等七个剧种已先后完成。其余剧种还将陆续完成这件工作。

自1980年湖南省戏剧工作室改为湖南省戏曲研究所以来，戏曲理论及戏曲研究工作得以全面开展。三十多年来，湖南戏曲的基础理论及其研究，没有认真进行。省文化局认识到这个问题，决心改进这种局面，办好省戏曲研究所。决定编写湖南省十九个地方剧种的剧种志，把它作为一项科研项目来认真对待，并在此基础上编写《中国戏曲志·湖南卷》。

中华人民共和国建国后三十多年来，湖南省戏曲工作，成绩巨大，弯路也走了不少。回顾过去，瞻望未来，在实现社会主义四个现代化的征途上，湖南的戏曲事业必将为建设社会主义精神文明作出新的贡献。

图　　表

近代大事年表

清道光十九年(1839)

巴陵人和班约在此时往汉口演出，艺人高十官(秀芝)享名于时。

道光二十一年(1841)

祁阳东乡秋赛演剧，县令强征戏班，为乡民所殴，竟罗织"菊花会"冤案，要斩府学生员唐玉成，事为湖广总督裕泰所知，劾罢县令。

道光二十五年(1845)

常德府历史上规模最大科班——文华班创办于桃源寺坪，主持人李标，艺徒八十人。

咸丰四年(1854)

夏，太平军攻入常德，将当地雏伶班宝华部带去湖北，在军中演出。

同治末(约1874)

祁阳艺人张永发、邓如鹤组织仁和班去江西赣州演出。该班在赣南活动三十余年。

湖南布政使涂宗瀛沿京师之例，恐"亵渎圣贤"，禁演关羽戏。

光绪二年至六年(1876—1880)

左宗棠任陕甘总督时，部属刘锦棠(湘乡人)、魏光焘(邵阳人)带一祁阳班去新疆。

光绪十一年至十三年(1885—1887)

卞宝第任湖南巡抚，连年禁演花鼓戏。

光绪二十一年(1895)

巴陵艺人倪春美、贺四约在此时率老仁和班往湖北沙市、宜昌一带演出，汉班名老生余洪元曾在老生唱腔艺术上受到贺四影响。

洪江辰河天福科班聘荆河艺人周双福、周松贵兄弟传授弹腔。

光绪二十六年(1900)

常德天福班因本家李玉廷和部分艺人参加帮会组织"富友票"(属戊戌维新派)，被迫解散。

常德名艺人胡金荣组同乐班，与天元、瑞凝、文华并列为常德府四大名班。

常德春华班入沅陵、溆浦、洪江、芷江及贵州铜仁、镇远等地演出，自此长居上河(沅

水上游，今怀化地区和贵州东部一带)。

光绪二十七年(1901)

长沙名票王定保(迪衡)从汉口约来九盏灯等京班艺人，创办九如北班于小西门外水府庙，为京班在长沙售票演出之始。

光绪二十八年(1902)

常德设立天仙园，为常德地方戏曲售票营业之始。

光绪三十年(1904)

长沙春台班约在此时设宜春园于孚嘉巷，为湘班创办戏园之始。

一斗金等十八个京班艺人在长沙参加湘剧仁寿班演出，对湘班武功和唱腔有所影响。

光绪三十一年(1905)

常德同乐班赴湖北汉阳演出，受大城市影响，开始改良服饰及打击乐器。

光绪三十四年(1908)

巴陵春台班往江西修水、铜鼓等地演出，自此往返湘赣十余年，至1923年散班。

湘南新昆文秀班在临武演出，逢光绪帝去世禁演，艺人被捕入监，戏班解散。

宣统元年(1909)

长沙同春班扩建，达三百余人，为湘班历史上最大戏班。

宣统二年(1910)

长沙东长街组建专演京戏的燕云湘月歌台，因戏园后门毗连英国遵道会教堂，在即将开演时，英领事迫使迁移园址。

长沙叶德辉出资兴建同春园，为镜框式舞台，设雅座、包厢，分等级售票，为湖南第一个大型新式戏园。

祁阳班“新福祥”去福建宁化、清流、归化、永安、连城等地演出，从此留在闽西。

邵阳花鼓班喜庆园约在此时去广西庆远、柳府(柳州)演出，女艺人萧春秀曾与广西调子班同台演戏。

中华民国元年(1912)

湖南省都督府教育司改所属图书科为社会教育科，戏曲活动归该科主管。

中华民国二年(1913)

芷江李洪发之辰河云龙班联合常德艺人三十余人赴贵阳，在新建之黔舞台唱“开台”，后留贵州演出四载。

中华民国三年(1914)

汤芗铭主持湖南政事之际，新田县署为防范国民党活动而禁戏，查封戏箱，民众数千人奋起反抗，省警备队奉命前往镇压，封闭铺户，捕二人。

巴陵最大戏班岳舞台成立，在岳州玉清观开设戏园，于7月7日开演。

同年，常德神妙班开办于桃源，为湖南近代创设女子科班之始。

中华民国四年(1915)

湘西、常德、澧州一带的艺人王老荣(属湘西戏班)等二十余人先后定居湖北恩施等地区，从事演出和教学。

常德的李金寿、吴金凤、张云福等艺人演出于云南昆明状元街。

中华民国五年(1916)

常德张云福、陶云宏等艺人演出于广西桂林群鹤戏院；常德文华班去湖北沙市，与当地太寿班同台演出。

《湖南教育杂志》刊登民国政府教育部通俗教育会戏剧决议案，规定禁戏、改戏标准和奖励办法。

中华民国六年(1917)

湘西镇守使冯玉祥驻军常德，以大榄子巷老郎庙为演说公所，作反帝制宣传，提倡文明戏、西乐队，禁止民间办丧事时唱围鼓戏。

同年，常德新建醒世戏院，镜框式舞台，初备电灯、软景画片，池座后排依次升高，为现代舞台在常德建立之始。

中华民国九年(1920)

湘剧闲吟社票友胡绳生、赵少和等创办湘剧专刊《湖南戏考》，为湖南最早的地方戏曲专刊。

中华民国十年(1921)

湘剧福禄坤班创办于长沙，为湖南近代艺徒最多的女子科班。

湘剧最大戏班同春班赴汉口演出，言桂云被誉为“南叫天”。

中华民国十二年(1923)

省会警察厅训令各区署：新编剧本须送省教育司第三科审查。

中华民国十三年(1924)

衡阳老春华班去江西莲花演出。

中华民国十四年(1925)

道州调子班艺人冯初学在广西平乐砂子街组荣庆园，有广西调子班艺人搭班演出。该班曾在桂北各县活动九年。

农历四月，祁阳戏艺人李玉亮偕金丹桂班由广西赴粤，在梅县、潮州演出数月，后因战事转汕头，九月又至香港、南澳演出。

中华民国十五年(1926)

衡山花鼓天成班配合农民运动，在传统剧目《渔舟配》中宣传男女平等。

中华民国十六年(1927)

衡阳市戏班艺人在市总工会组织下成立戏曲工会，参加为北伐军筹粮、筹款、追捕土豪劣绅等革命工作。"马日事变"后，该工会被迫解散，常务委员王春臣被捕入狱。

邵阳花鼓艺人在宝庆府刘家花园举行义卖演出，集资慰劳北伐军将士。

邵阳花鼓何银生、夏云桂、曾玉生、王青云等艺人率班首次去汉口，在血花世界演出，并与黄陂花鼓艺人交流化装技术。

9月，浏阳县花鼓戏艺人邓洪参加中国共产党领导的秋收起义。邓洪后随中国工农红军长征，北上抗日。中华人民共和国成立后，曾任江西省副省长。

中华民国十八年(1929)

凤凰、乾城(吉首)、麻阳、泸溪等县阳戏、傩戏、辰河高腔艺人云集凤凰，为国民政府陆军新编三十四师师长陈渠珍还大傩愿，联合演出七昼夜。

8月，长沙市箭道巷寿春园实行男女合演，为湘剧男女同台之始。12月，市公安局下令严禁。

10月，以国民党湖南省党务指导委员会宣传部为首的八个单位在长沙成立湖南省戏剧审查委员会，为湖南第一个官方审查戏剧机构。

12月，长沙市戏剧业改良研究所为提高坤伶人格，印发《告女演员书》，劝告女演员谢绝出局，并制发剧业证书，规定五大禁条。

同年，湘南最后一个昆曲戏班昆舞台散班。

中华民国十九年(1930)

4月5日，省戏剧审查委员会下令停演《火烧红莲寺》，并通令各文明戏院取消笑剧，令各旧戏院取消"加官"。

4月18日，长沙市公安局下令禁止远东京戏园演出京剧《蝴蝶杯》，并法办该园京剧部编剧人。

4月24日，省戏剧审查委员会决定禁演《嫂子过关》、《贾氏扇坟》、《杀蔡鸣凤》、《戏蚌》、《长亭斗火》诸剧。

5月17日，省戏剧审查委员会决定不准排演《雄黄阵》、《天河配》、《游月宫》等节令应景戏。

7月，国民党湖南省党务指导委员会宣传部一度取消省戏剧审查委员会，由该部指导科设干事一人审查戏剧。11月，该部重新组织长沙市戏剧审查委员会，后改名湖南省会戏剧审查委员会。

中华民国二十年(1931)

4月21日至5月12日，由饶省三等人倡议，长沙《国民日报》"国民公园"副刊中辟《改良戏剧专号》，为湖南文化界一次自发的改良戏剧活动。

5月9日，省会戏剧审查委员会函请省会公安局查禁旧剧二十出。即《送银灯》、《斩花狐》、《双下山》、《遗翠花》、《女过关》、《馒头庵》、《宝蟾送酒》、《珍珠衫》、《小上坟》、《杀子报》、《双摇会》、《瞎子捉奸》、《赏花吃醋》、《打樱桃》、《游地府》、《五雷阵》、《顺治门》、《调二叔》、《三只手》、《挑帘裁衣》。

6月，长沙市戏园、影院拒绝代征娱乐捐，市政筹备处派兵封闭远东等院并勒令各园、院停业。市戏剧业同业公会为此于26日召集会员千余人，赴省府请愿，沿途散发告各界书，迫使省府启封。各园、院于28日复业。

冬，中国共产党湘鄂赣省军区政治部设立专业文工团，全团四十余人，常编演文艺节目。省苏维埃政府文教部长张警吾曾编大型戏《龙岗擒瓒》，在革命根据地专业、业余剧团普遍演出。

10月13日，湖南人民反日救国会设立反日戏剧编纂委员会。

11月19日，长沙市戏剧业抗日救国会成立，下设抗日救国编撰委员会，曾编撰戏曲专刊《长沙戏剧界》，作为《国民日报》副刊出版，宣传爱国抗日。

12月9日至11日，长沙市戏剧业抗日救国会为募集抗日捐款，在远东湘剧场举行六班合演，省会湘剧界名角全部登台献艺。

中华民国二十一年(1932)

1月15日，长沙市戏剧业抗日救国会为募捐慰问马占山抗日军队，在鱼塘街世界大戏院举行平(京)、汉(湘)等剧八班合演。

1月，长沙市戏剧业同业公会设立戏剧编撰委员会，罗裕庭等编写了《倭奴毒》第一集《血溅沈阳城》，由省会各湘剧班名艺人合演，29日起在新舞台、远东、民生、湘春园、景星园、吉祥戏园等六家戏院依次演出。

2月，长沙市戏剧业同业公会设立new戏剧编撰委员会，开始取代抗日救国编撰委员会工作，编写了《倭奴毒》第二集《淞沪血战》。

2月，长沙市戏剧业同业公会集资慰问十九路军。

8月23日，省会戏剧审查委员会制订《湖南省戏剧审查委员会各项规程》，规定凡省会新旧戏剧有“违反本党主义及政纲政策”、“诲淫诲盗妨碍善良风俗”、“妨碍公共秩序”、“含有浓厚之迷信色彩及封建思想”、“有侮辱国体及民族之色彩”、“对于社会教育有妨碍”者，不得开演。

中华民国二十二年(1933)

3月2日，长沙市公安局以营盘街中华戏院“私演花鼓淫戏”，予以查封。

6月，省会戏剧审查委员会认为《西游记》内容荒谬，通令禁演。

秋，长沙市花鼓爱好者以晓民新剧社名义在半湘街长沙旅社内演出，被市公安局查禁；9月，又转至吉祥戏院演出，复被戏剧审查委员会停演。

贺龙率红军入桃源，在陬市开群众大会后，一批常德艺人参加红军宣传队，随军攻湖北黄金口时，多有牺牲。之后，张清才参加红军，张元玉、钟吉玉等回常德。

中华民国二十三年(1934)

湘西花灯艺人在永顺、桑植、大庸、龙山一带的革命根据地参加文艺宣传活动，曾用花灯曲调编演《骂洋人》等节目。

衡阳马灯艺人阳昌吉(艺名金罗汉)等率班去江西永新、泰和、莲花等地流动演出，时去时回，断断续续演出三年。

衡阳马灯名艺人张廷玉、阳昌凯等在衡阳银宫戏院举行救灾义卖公演。

中华民国二十四年(1935)

5月18日，京剧演员程砚秋率班来长沙，在南门外民乐戏院演出全本《法门寺》等剧；29日，程在广播电台播唱《鸳鸯冢》。长沙湘剧界曾在新舞台演出昆曲剧目《别母乱箭》与之联欢。

9月中旬，省会戏剧审查委员会重新厘订禁戏二十一出。除原已禁演者外，新增《紫竹林》、《唐二别妻》、《双别窑》、《文王庙》、《大补缸》、《一饭之恩》、《王氏采桑》、《捉痨虫》、《哑子收魂》、《冤鬼自叹》。

10月，韩世昌、白云生、侯玉山率北平昆弋团来长沙演出。并于11月1日应湖南大学中国文学戏曲研究组邀请，在青年会演出《桃花扇》、《长生殿》等名剧的精彩片断。

中华民国二十五年(1936)

5月，湘剧、湘歌(花鼓戏)由上海百代、丽华两公司首次灌制唱片三十余张。

11月16日，新编湘剧《史可法》首演于长沙太平街景星园。

12月25日，顾无为率领上海标准大京班(原齐天舞台)百余人应邀来湘，带价值三万余元的全套活动布景，在又一村民众礼堂演出《樊梨花移山倒海》、《封神榜》等连台本戏，开长沙机关布景之先例。

中华民国二十六年(1937)

3月18日，京剧演员梅兰芳率班来长沙，在丰濂里长沙大戏院演出《宇宙锋》、《西施》、《凤还巢》、《洛神》及三、四本《太真外传》等十余个剧目。

3月，河北蹦蹦戏钰灵芝率班来长沙，演出于民乐戏院。后去常德演出。

“七七”事变后，在洪江的祁阳戏、辰河戏、京剧艺人举行抗日募捐联合义演。

9月2日，湖南省会戏剧审查委员会集会，组成湖南抗敌戏剧宣传团。宣传团下设的湘剧组于“九一八”重演《血溅沈阳城》。

10月23日，《湖南戏报》社长黄曾父等发起组织长沙市戏剧界抗敌后援会，黄被选为主席。该会曾组织湘剧艺人到医院向抗日伤员作慰劳演出和募捐义演，后改称湖南省戏剧界抗敌后援会。

11月中旬，长沙戏剧界组成劳军公演团，订立各团、院按规定日期轮流义演制度。

中华民国二十七年(1938)

1月18日，全省人民抗敌后援总会开会商讨全省抗敌戏剧联合公演事，成立联合公演委员会组织公演，以扩大抗敌宣传，田汉出席会议。长沙市于2月17、18、19日公演三天。

9月，国民政府军事委员会政治部三厅杜国庠、石凌鹤、廖沫沙、田洪等组织衡山花鼓艺人改革花鼓戏，并改劝夫戒吸鸦片之《五更劝夫》为宣传抗日救国的《劝夫从军》。

10月下旬，国民政府军事委员会政治部三厅六处从武汉转移抵长沙，由戏剧科长洪深等出面邀集湘剧艺人座谈湘剧抗敌宣传事，艺人代表贺华元、徐绍清等积极拥护。

11月初，在三厅六处处长田汉具体组织下，以在湘春园、景星园、百合等戏园演出的湘剧班为基础，成立湘剧抗敌宣传队一至三队，每队发给光洋六百元作宣传费用。

同年，岳舞台抗敌化装宣传团成立于汉寿，许升云任团长，活动于湘西北城乡。六合公岳舞台抗敌宣传队亦成立于沙市，苏来保任队长。

中华民国二十八年(1939)

2月，国民政府军事委员会政治部长沙工作队在田汉具体领导下，在长沙三公里公医院内开办"战时歌剧演员训练班"，有湘剧抗敌宣传队一至五队的主要演员和部分平剧艺人参加，4月4日结业。结业后又分别在醴陵和长沙，成立湘剧抗敌宣传队第六、七两队。

年初，祁阳戏艺人成立抗敌宣传队于宁远，唐可彩为队长，伍翠达为队副。1940年冬，因演出抗日剧目《黑人党》被国民党当局取缔。1941年，唐、伍又组开明抗敌宣传队活动于湘南一带。

同年，衡阳湘剧艺人在田汉帮助下，成立湘南抗敌衡阳湘剧宣传队，李全荣任总队长，伍启度任一队队长，罗天喜任二队队长，辗转演出于湘南各地，至1944年解散。

同年，常德天元班、小天华班与湖北汉剧抗敌宣传队一、二、三、四、五、六、八队合组常澧劳军公演团，天元班和小天华班各为一个分队。天元分队由万千元任分队长，于常德、澧县一带进行抗日救亡宣传和劳军募捐演出。

同年，常德同乐班由桃源县民众教育馆编为桃源县抗敌化装宣传队第一队，王文松、李福祥先后担任队长，演出《戚继光》、《东北一角》等爱国新剧。宣传活动坚持到1942年。

中华民国二十九年(1940)

益阳花鼓艺人组成楚剧宣传队，孙芝亭任队副，在益阳、沅江、南县一带农村进行抗敌宣传活动。

年初，由田汉发起，长沙市戏剧界为救济长沙会战中麻林桥、金井、福临铺、营田一带的抗战烈属举行募捐公演。

10月，长沙市戏剧业同业公会举行捐献"剧人号飞机"公演。此一献机活动遍及全省，延续到1942年。

中华民国三十一年(1942)

衡山花鼓南岳班参加衡山县抗日救国会，先后在衡山县城和南岳等地演出自编节目《捉汉奸》等，募捐劳军。

9月3日，原湘剧抗敌宣传队第四队的吴绍芝、彭菊生、庄华厚等十八人在田汉、欧阳予倩的帮助下，成立中兴湘剧团于桂林，继续坚持抗日宣传。12月返省在耒阳演出。

中华民国三十二年(1943)

2月，中兴湘剧团抵长沙公演田汉编写的《江汉渔歌》、《武松》等新剧。

3月3日，长沙零散艺人成立长沙市杂剧抗敌宣传总队，包括楚剧(花鼓戏)、围鼓清唱、弹词说书、灯影四个分队，李一风任总队长，黄元和、舒三和任总队副。楚剧分队常活跃于长沙市及长沙至湘潭、湘阴、益阳、常德的轮船上。

中华民国三十三年(1944)

2月15日，长沙市戏剧界举行首届戏剧节庆祝大会并演出各种戏剧、曲艺节目。

夏，湘剧艺人罗裕庭随戏班在耒阳涌金剧院演出时，全班为日军所俘，罗裕庭骂敌殉国。

中华民国三十四年(1945)

8月中旬，全省戏曲艺人结彩游行，庆祝抗日战争胜利。

中华民国三十五年(1946)

6月，长沙市国泰、金城、正义三戏院，举行为期十日的救灾义卖公演，救助本省受灾难民。

中华民国三十六年(1947)

4月10日，蒋寿世、康德等成立湘灵剧艺改进社，从事湘剧改进工作。

6月初，花鼓艺人何冬保等以长沙市楚剧改进社名义呈准试演，在八角亭绿苹书场演出，花鼓戏自此正式登上省会戏曲舞台。

中华民国三十七年(1948)

6月10日，田汉去华北解放区之前自沪回湘探亲，省会戏曲界在湘春园举行欢迎会。田汉赋《怀吴绍芝、罗裕庭》七绝一首，并发表演说，勉励艺人发扬战斗传统。

7月13日，长沙市楚南湘剧改进社在怡长街联华剧院首演采用话剧舞台装饰的湘剧《琵琶记》。

1949年

7月，长沙解放前夕，中国共产党地下党组织通过当时在长沙演出的进步团体——国民政府国防部后勤总部演剧六队，在戏曲艺人中开展安定思想、解决生活困难、迎接解放等一系列工作。

8月5日，长沙解放，全市戏曲艺人拥上街头，加入欢迎行列，敲锣打鼓热烈欢迎中国人民解放军入城。

8月，长沙解放后，在演剧六队队长刘斐章和田洪等帮助下成立长沙市戏剧艺术工作者互助会，选出湘剧艺人贺华元任总干事。后由长沙市军事管制委员会文化接管部文艺社教处领导。接着，前台工人在长沙市工会干部、共产党员周自立等帮助下，又成立长沙市戏剧业工人互助会，选出张文祥为主任。

8月24日，长沙市文艺界在军管会文化接管部文艺社教处主持下举行解放后首次座谈会，代表七十余人，商讨长沙解放后的文艺工作。

9月，中国人民解放军第十二兵团政治部成立洞庭湘剧工作团。

10月1日，中华人民共和国成立。

10月10日，中国人民解放军第十二兵团政治部洞庭湘剧工作团召开成立大会。

10月至12月，全省戏曲剧团普遍上演《九件衣》等新编剧目，对于地方戏曲改革工作影响较大。

11月，长沙市人民政府成立电影戏剧审查委员会。

1950年

2月，长沙市文学艺术界联合会筹备委员会派戏剧工作者刘斐章等出席中南军政委员会文化部召开的第一次文艺工作会议。

3月27日，长沙市文学艺术界联合会筹备委员会、人民教育馆和戏剧艺术工作者互助会联合举办第一期戏曲改革讲习班，为全省第一个学习戏曲改革的讲习班。

10月，为庆祝中华人民共和国成立一周年，湖南省文学艺术界联合会筹备委员会、长沙市人民文化馆主办为期十余天的长沙市戏剧界联合大公演。有十三个单位、二千余人参加，演出了湘、楚(花鼓戏)、京剧剧目十八个。

10月15日至25日，湖南省首届各界人民代表会议通过实施土地改革等项决议。全省文工团、队和部分戏曲剧团普遍下乡配合土改宣传工作，演出创作剧目《柴山恨》、移植剧目《白毛女》等新戏。部分文艺工作者下乡参加土改工作，部分戏曲艺人回家分得土地。

11月，湖南派湘剧演员徐绍清和新文艺工作者杨达、王光焰参加中央人民政府文化部召开的全国戏曲工作会议。

1951年

3月14日至26日，省文教厅在长沙市举办爱国主义戏曲观摩公演，演出京剧、湘

剧、楚剧(花鼓戏)、越剧剧目和曲艺节目二十三个，全市各剧院配合演出《江汉渔歌》等五十二个新戏。

4月，衡阳市举行爱国主义戏曲观摩公演，演出了《保家卫国》、《万人坑》、《假途灭虢》等新戏。

4月17日，长沙市人民政府成立戏曲工作改进委员会，聘请谷曼、刘斐章任正、副主任委员。为全省第一个戏曲改进机构。

5月，花鼓戏《双送粮》随中南代表团赴北京参加文化部举办的世界民主青年联欢节目选拔演出，并在怀仁堂献演。毛泽东观后，鼓掌赞赏。

6月6日，长沙市成立"戏曲电影界响应抗美援朝总会号召捐献飞机大炮筹委会"。全市二十六个单位义演四十一场，收入人民币五千多万元(旧币)，由省文学艺术界联合会筹备委员会转中南文化部作购买"鲁迅号"飞机款。

6月，省人民政府文教厅为贯彻中央人民政府政务院《关于戏曲改革工作的指示》，普遍调查全省戏曲剧团、艺人和戏改工作情况。

夏季，湘江歌剧团随中央人民政府少数民族访问团到水口镇(属江华县)等地向瑶族人民作访问演出，演出了花鼓戏《双送粮》等剧目。

8月3日，湖南省戏曲改进委员会成立，委员四十二人，朱凡任主任委员，唐麟、董每戡、周圣溪任副主任委员。

8月6日至9月7日，省文教厅委托省戏改会举办第一期全省戏曲改进干部讲习班，重点县、市名艺人和戏改干部三十八人参加，学习戏曲工作方针政策，为首届全省性的戏改干部讲习班。

8月，长沙市戏剧界举行抗美援朝宣传，演出湘剧《新洛阳桥》、京剧《杜鲁门坐宫》等剧目。

8月17日至22日，省文教厅举行全省首次文工团会议。

8月21日，湖南省首次文工团会演在长沙开幕，历时八天，十四个单位演出二十五个节目。戏曲剧目有《双送粮》、《张谦参军》等获奖，花鼓戏《柴山恨》受到批判。

9月，湖北省汉剧工作团来长沙演出反映武汉码头工人反霸斗争生活的现代汉剧《血债血还》。省内各戏曲剧团纷纷观摩，移植演出。

本年，部分戏剧团、队随中央人民政府南方老苏区革命根据地访问团湖南分团赴湘鄂赣革命老根据地访问演出，其中建设文工团赴平江、浏阳，洞庭湘剧工作团等戏曲团体赴安仁、茶陵和江西的永新、莲花等地。

本年，侗戏从广西三江传到湖南通道农村，以侗语侗调演出。

1952年

1月，河南豫剧演员常香玉率香玉剧社为捐献"香玉号"飞机来湘义演，9日起在金

城戏院演出《新花木兰》、《红娘》等剧。16日，省文联筹委会举行座谈。

4月，第二期全省戏曲改进干部讲习班在长沙市铁路工人俱乐部公演学员改编的《双下山》、《双采莲》、《断桥》等剧目。

6月10日至7月20日，省文教厅对全省二十三个文工团（五百八十八人）分三批进行整编，调配一批新文艺工作者参加戏曲工作，并成立了兼演花鼓戏的湖南省文工团。

8月20日，湖南省人民政府下文成立湖南省文化事业管理局，中国共产党湖南省委员会宣传部副部长唐麟兼局长，胡真任副局长。文化局下设艺术科主管戏剧。9月份正式开展工作。

8月25日至9月1日，湖南省第一届戏曲观摩会演在长沙市举行。有二百余人参加。会演中肯定了十五个剧目，从中评选一批剧目参加中南区第一届戏曲观摩演出。

9月2日至27日，在中南区第一届戏曲观摩演出大会中，湖南代表团演出的《琵琶上路》、《醉打山门》、《刘海砍樵》被评为优秀剧目，《好军属》、《张谦参军》获得奖状；演员、乐师个人获奖者十五人。

10月6日至11月14日，第一届全国戏曲观摩演出中，中南区代表团湖南队演出的《琵琶上路》、《刘海砍樵》获演出二等奖，徐绍清、谭保成等九人获演员奖。

12月，文化部艺术局剧团情况调查组来湘作重点调查。省戏曲改进委员会与长沙市文教局派干部陪同下剧团调查。

省文化事业管理局研究确定民营公助剧团八个并报中南文化部备案。

12月，湖南省文工团分四个队参加南洞庭湖整修工程工地演出活动，编演了花鼓戏《姑嫂忙》等剧目。

1953年

1月9日，湖南军区政治部所属洞庭实验湘剧团（即前洞庭湘剧工作团）移交地方，由省文化事业管理局领导，成为地方国营剧团，并改名为湖南湘剧团。

1月13日，参加全国戏曲观摩演出的中南代表团抵长沙，举行巡回公演。省文化事业管理局组织常德、益阳、衡阳等重点县市艺人与戏改干部观摩、座谈。

2月28日至3月8日，省文化事业管理局举行湖南省首届民间艺术观摩会演，花鼓戏《放风筝》等获奖并参加中南区、全国会演。

3月13日，湖南参加第一届全国戏曲观摩演出获奖艺人授奖大会在长沙市又一村文化宫举行。

3月，省文化事业管理局派工作组去津市调查荆河戏的源流沿革、历代班社、名老艺人、传统剧目等历史情况，历时三个月，写出调查总结。

5月，省文工团分成三个团，后以其中一个团为基础成立湖南花鼓戏剧团。

9月14日，省文化事业管理局下拨民营公助剧团补助经费。

10月2日，由湘剧、衡阳湘剧、常德汉剧、花鼓戏名老艺人及新文艺工作者九十一人组成的中国人民第三届赴朝慰问团第三总分团第四分团文工团，由团长铁可率领离长沙赴朝鲜，在朝鲜各地为中国人民志愿军、朝鲜人民军和朝鲜人民演出一百一十七场。12月19日回国。

11月3日，中共湖南省委宣传部召开全省第一次文学艺术工作者代表大会，成立湖南省文学艺术界联合会，一批戏曲名演员当选为委员。

12月8日，湖南湘剧团附设小演员训练班开办。

1954年

2月，花垣县麻栗场中心俱乐部于农历正月初六第一次演出自创苗剧剧目《团结灭妖》，苗剧从此诞生。

2月，以中国人民第三届赴朝慰问团第三总分团第四分团文工团为基础，组成全国人民慰问解放军代表团湖南分团文工团，到长沙、衡阳、零陵、郴州等地慰问驻军。3月改称湖南戏曲艺术工作团，到4月27日止，先后在长沙、常德、益阳、湘潭、株洲等市巡回演出，以座谈、教戏等方式推广优秀剧目，并组织徐绍清等艺人，用湘剧高腔试排《不能走那条路》，推动各地戏改工作。

6月，湖南省文化事业管理局先后批准长沙花鼓戏剧团、衡阳统一湘剧团、衡阳衡剧工作队、邵阳文艺祁剧团、邵阳楚剧实验剧团、零陵开明祁剧团、常德文艺湘剧团、长沙楚南湘剧团、长沙群力湘剧团、邵阳市木偶剧团等十个民间职业剧团为民营公助剧团，并配备了专职业务干部。

6月24日至7月1日，省文化事业管理局召开第一届全省民营公助剧团工作会议，学习文化部颁发的《关于加强对民间职业剧团的领导和管理的指示》。

10月1日，湖南第一个具有现代规模的剧场湖南剧院落成开幕。

冬季，洞庭湖堤垸整修工程总指挥部，动员各地戏曲剧团演职员三百余人组成十五个工地文工队（包括湘剧、常德汉剧、长沙花鼓戏、邵阳花鼓戏等剧种），为工地百万民工巡回演出四个多月。两个文工队评为省级模范队，何冬保、范正明、粟器之等三人评为省级劳动模范。

本年，省戏曲改进委员会组织讨论《盘丝洞》、《盗魂铃》二剧并报请文化部准予停演。

1955年

1月18日至2月1日，中共湖南省委和省人民委员会组织湖南各界人民洞庭湖堤垸整修工程工地春节慰问总团，省文化事业管理局从全省四十二个戏曲剧团中抽调主要演员和湘潭市居民业余宣传队共三百九十八人，组成二十一个演出队随同至工地慰

间演出一百四十六场。

2月，湖南省人民政府文化事业管理局改名为湖南省文化局，魏猛克任局长，胡代炜、刘斐章任副局长。

3月1日至4月16日，省文化局委托湖南省文化艺术干部学校举办第一期编导人员训练班，培训全省戏曲剧团编导和主要演员一百零四人。

4月，省文化局成立湖南省第二届戏曲观摩会演筹备委员会，抽调省戏曲改进委员会、省群众艺术馆等单位的业务干部二十二人组成七个辅导组分赴各专、市协助会演剧目准备工作。

4月，省文化局颁发《湖南省民间职业剧团登记管理条例》，全省有一百零八个民间职业剧团陆续登记。

4月25日，长沙市文化局成立。

7月20日，省人委通知各专、县、市文教分科，由文化科主管戏剧。

12月7日至1956年1月19日，省文化局举行湖南省第二届戏曲观摩会演。五百八十七人参加，演出了十八个剧种的一百零二个剧目。大会对编剧、导演、音乐、舞台美术、演员、乐师等进行全面评奖，出现《昭君出塞》、《祭头巾》、《破窑记》、《拨火棍》、《打鸟》、《补背褡》等大批优秀剧目。文化部派来以罗合如为首的观摩团。会演中，举行了编剧、导演、表演、音乐、舞台美术等专题讲座，并组织了优秀剧目交流。

本年，开始广泛挖掘、记录地方戏曲剧种传统剧本。

1956年

1月，省二届戏曲会演中，宣布湖南省戏曲改进委员会改为湖南省戏曲工作室，归省文化局领导，编制由八人增至十八人。

2月，省戏曲工作室组织三个工作组分赴常德、邵阳、零陵、黔阳等地，普遍清理常德汉剧、祁剧和辰河戏传统剧目，为期四个月。

5月下旬，田汉以人民代表身份来湘视察，深入剧团了解情况，并向有关部门提出意见。

5月下旬，省文化局向全省各地文化主管部门和国营剧团发出通知，推荐经过整理的昆曲《十五贯》，并编印了学习资料。

6月1日至15日，文化部召开第一次全国戏曲剧目工作会议，湖南代表文忆萱在会上作了挖掘、整理传统剧目的典型发言。

6月至7月，省文化局以省第二届戏曲观摩会演中各剧种优秀剧目和名老艺人为主体，湖南湘剧团及其附设小演员训练班为基本队伍，组成一百二十六人的湖南戏曲艺术团，由刘斐章、铁可、阎金锷率领赴北京汇报演出。6月8日至7月9日，在京公演四十一场，演出湘剧《拜月记》、常德汉剧《祭头巾》、祁剧《昭君出塞》、衡阳湘剧《雁门提

潘》、辰河戏《破窑记》、巴陵戏《九子鞭》、邵阳花鼓戏《打鸟》、长沙花鼓戏《姑嫂忙》、岳阳花鼓戏《补背褡》等三十四个剧目。首都各报刊发表评介、报道文章三十余篇。6月15日，艺术团在政协礼堂为第一届第三次全国人民代表大会演出湘剧《拜月记》，周恩来总理、贺龙副总理由湖南省省长程潜陪同上台接见全体演职员。次日，周总理批款一万元给艺术团添置服装。艺术团并在怀仁堂向毛泽东主席等中央首长汇报演出《芦花荡》等五个折子戏。中国共产党中央宣传部副部长周扬还在天坛公园接见了全体演职员。

6月至7月，中国戏剧家协会在北京连续七次召开《琵琶记》讨论会，在京汇报演出的湖南戏曲艺术团的部分戏曲工作者及湘剧徐绍清等名演员应邀参加了一至三次讨论会，并为会议演出了湘剧传统剧目《琵琶记》全本。

6月18日至9月28日，文化部举办第二届戏曲演员讲习会，湖南有谭保成等四十六人参加学习。彭俐侬、廖建华为中国共产党第八次全国代表大会演出了湘剧《抢伞》。

8月，中共湖南省委成立戏曲改革领导小组，组成长沙市戏曲改革工作办公室，抽调省文教办公室和省、市文化局干部及所属有关部门戏曲干部二十余人分成七个小组深入长沙市各剧团、剧院，开展以"不断扩大丰富上演剧目，提高演出质量"为中心的先进工作者运动，帮助进行剧目整理、改善经营管理等项工作。

9月20日至29日，省文化局举行湖南省首届民间职业剧团工作会议，着重讨论"破除清规戒律，丰富上演剧目，提高演出质量"问题。各地文化干部及一百一十多个剧团的代表共二百六十二人参加。会后编印了各地剧团挖掘整理传统剧目、改善经营管理工作经验的专集。

10月，省文化局根据文化部指示精神成立民间职业剧团救济安排委员会。8月至12月，先后拨款三十六万元。二千多名艺人得到救济；六十多个剧团分别得到服装道具补助费人民币一千元至二千元；改建剧场四十多个。

11月14日至1957年1月16日，省文化局决定由省文化艺术干部学校举办全省戏曲演员讲习班，八个大戏剧种（包括京剧），六十三个专业剧团的主要演员、乐师和部分文化干部共一百二十人参加，学习演员道德、剧目、表演艺术、音乐等课程。

11月20日至12月7日，省文化局举行湖南省1956年农村群众艺术观摩会演。花鼓戏《假报喜》、《风雪摆渡》、阳戏《捡田螺》以及苗剧《谎江闪》、侗戏《二十天》等被评为优秀剧目。

12月5日，京剧梅兰芳剧团应邀抵长沙演出。省文化局成立接待办公室并组织全省剧团旦行主要演员观摩学习。

本年，成立湖南省戏剧工作者协会。

本年，中国共产党嘉禾县委员会派新文艺工作者到嘉禾祁剧团组织老艺人挖掘昆曲传统剧目，恢复湘昆剧种。

本年，湖南省文学艺术工作者联合会、省戏曲工作室组织讨论《杀蔡鸣凤》多次，并报请文化部准予停演。

1957年

1月18日，衡阳专署文化科在祁阳祁剧团举行祁剧传统剧目挖掘演出月。全省不少戏曲剧团先后举行了传统剧目发掘演出周、演出旬，发掘、整理传统剧目工作逐渐形成高潮。

2月，文化部公布第一批得奖戏曲剧目十八个，湖南的常德汉剧高腔剧目《祭头巾》获奖。

二季度，长沙戏曲界开展《二招安》、《斩李虎》二剧的讨论，《新苗》月刊连续发表争鸣文章。

4月7日至7月20日，省文化局决定由省文化艺术干部学校举办花鼓戏演员讲习班，九十七人参加，学习演员道德、剧目、表演艺术、音乐等课程，还探讨了花鼓戏反映现代生活问题。

4月9日，马连良、张君秋率北京京剧团来长沙演出，省文化局通知全省戏曲剧团派演员观摩学习。

4月15日，湖南省群众艺术馆会同湖南民族歌舞团举办地花鼓、花灯研究学习班。

5月14日，文化部通知开放禁戏，湖南上演了《大劈棺》等剧目。

5月24日，盖叫天率上海新民京剧团来长沙演出。长沙戏剧界于29日举行了招待演出；30日，盖叫天演出《武松打虎》等剧表示答谢。

6月11日至20日，省文化局举行全省剧目工作会议，向一百八十四名代表传达第二次全国戏曲剧目工作会议精神，讨论进一步扩大丰富上演剧目、提高演出质量问题。

6月，湖南戏曲界开始反右派运动，康德、田洪、蒋寿世、翟翊、文忆萱等被打成“文艺沙龙”成员，并划为反党反人民反社会主义的右派分子。长沙戏曲界被划为右派分子的有数十人。

7月14日，湘剧《拜月记》由上海江南电影制片厂拍成戏曲艺术片在长沙试映，湖南戏曲剧目首次搬上银幕。

8月1日，省文化局在湖南湘剧团附设小演员训练班基础上，成立湖南省戏曲学校。

8月，《湖南文化报》编辑部召开正确对待连台戏、搭桥戏的座谈会。

8月31日至9月15日，浙江昆苏剧团周传瑛、王传淞等来长沙演出昆曲名剧《十五贯》，省文化局组织全省剧团主要艺术人员来长沙观摩学习并移植上演。

9月，省文化局为扶植湘昆，特调其发掘单位嘉禾祁剧团赴省会汇报演出湘昆传统剧目《钗钏记》、《武松杀嫂》等，并与浙江昆苏剧团相互观摩，交流经验。

10月8日，省文化局成立戏曲汇报演出筹备委员会，派出三个辅导组去各地巡回辅导。

12月16日，省文化局举行湖南省1957年戏曲汇报演出，历时四十七天。六百七十六人参加，汇报演出剧目七十八个。现代戏《三里湾》和传统戏《两狼山》等四十四个剧目获奖。

本年，省文化局、省文联举行全省文艺创作评奖。12月29日举行发奖大会，有湘剧电影剧本《拜月记》等十一种戏剧文学作品获奖。

1958年

1月29日，中国戏剧家协会湖南分会在长沙成立，选出理事三十五人，推选贺华元为主席，邱吉彩、阎金锷为副主席。

2月5日，省人民委员会发布剧团上山下乡演出通知。

3月20日，中共湖南省委批发省文化局《关于当前全省民间职业剧团进行社会主义思想教育运动的几点意见》。

4月15日至17日，省文化局召集国营剧团及部分民间职业剧团举行跃进座谈会，代表五十余人，讨论剧团工作大跃进问题。

5月25日至31日，省文化局和省文联同时举行全省文化艺术工作会议和第二次文学艺术工作者代表大会。会上提出培养著名演员和重点剧团问题。

6月，湖南花鼓戏剧团赴北京参加文化部举办的戏曲表现现代生活座谈会，并展览演出《三里湾》等剧目。

6月15日，省戏曲学校举办戏曲演员、乐师讲习班，为期两个半月，近百人参加学习，以提高政治、政策和艺术理论水平。

6月23日至28日，省文联和剧协湖南分会在长沙举办关汉卿戏剧创作七百年纪念周。湘剧表演团体演出《拜月记》、《单刀会》、《六月雪》、《救风尘》等剧目。

6月27日，省文化局下发《请组织力量广泛搜集戏曲资料以便纂修湖南省地方戏曲志》文件。

8月2日至7日，省文化局举行全省现代戏座谈会，到会二百六十人。会上传达文化部召开的戏曲表现现代生活座谈会精神，介绍花鼓戏《三里湾》等剧目的创作经验，批判"厚古薄今"思想。

9月，全省开展创作、上演现代戏运动月。省戏曲工作室等单位号召"苦战一昼夜，创作一个剧本"。

11月7日，省文化局为贯彻全国文化行政工作会议精神，成立湖南省文艺卫星指挥部。下设办公室和文学、戏剧等七个组，创办了《文艺卫星战报》。

11月10日至17日，省文化局召开全省文化艺术卫星工作会议。四百七十余人参

加。会上号召大放文艺卫星。会后抽调三百一十二人组成文艺卫星工作团，下设七个分团分赴各地工作。

11月底，省文化局组织包括省湘剧团、省花鼓戏剧团、长沙市花鼓戏剧团和部分祁剧、邵阳花鼓戏、巴陵戏演员的湖南戏曲艺术团赴武昌，为中国共产党八届六中全会演出湘剧《六郎斩子》，祁剧《昭君出塞》，花鼓戏《打鸟》、《父女争先》等剧目。

12月，经省人委批准组成湖南省文艺界福建前线慰问团。全团一百四十一人。由省民间歌舞团、省木偶皮影艺术剧团、长沙市湘剧一团、邵阳市花鼓戏剧团成员组成，由省人委副秘书长兼省文教办公室副主任孟倌甫任团长。8日出发，10日抵福州，12日分三路演出和慰问，五十五天中演出四百多场。

12月20日至1959年1月10日，省文化局举行湖南省现代戏曲展览演出。八十个剧团的代表四百九十余人参加，演出祁剧《不朽的战士》等三十八个剧目，共二十五场。

12月下旬，省文化局在长沙市东塘省戏曲学校举办全省戏曲小演员会演。省戏校和湘昆、常德汉剧、荆河戏、巴陵戏等剧种的学员参加，共百余人，除演出外，还作了经验介绍。

年底，中共湖南省委宣传部根据毛泽东提议，组织湖南省戏曲艺术团，由省文联副主席铁可率领，赴北京汇报演出根据淮剧《三女抢板》移植的花鼓戏《生死牌》和祁剧《昭君出塞》。并于1959年元旦在怀仁堂为中国共产党中央领导人演出。演出结束后，周恩来、贺龙和周扬等上台祝贺，并与演员合影。

1959年

4月6日至10日，省文化局召开主要剧种十九个重点剧团团长、编导会议，商讨举行戏剧会演和保证建国十周年献礼节目质量问题。

夏，湖南省文艺学院改为湖南省艺术学院。

7月3日至8月8日，省文化局举行湖南省1959年戏剧会演。代表七百余人，演出剧目五十七个。《生死牌》、《刘海戏金蟾》、《打铁》、《春哥与锦鸡》等三十一个戏曲剧目获奖。

10月，为庆祝中华人民共和国建国十周年，一批戏曲剧目参加本省献礼演出。省湘剧团和省花鼓戏剧团先后赴北京献礼演出湘剧《生死牌》、《拜月记》和花鼓戏《翠鸟衣》、《刘海戏金蟾》等剧，并在怀仁堂演出。

10月，湖南省京剧团正式建团。

11月17日至20日，省文化局、省文联联合举行全省青年演员座谈会，号召反右倾、鼓干劲，向"三好"进军。

12月30日，省湘剧团、省花鼓戏剧团扩建为剧院，并成立湖南省湘剧院青年跃进

剧团。

年底，省戏曲学校并入湖南省艺术学院为附设单位。

本年，湖南省举办中华人民共和国建国十周年成就展览，文化馆中设有戏剧部分。并将《拜月记》、《生死牌》、《刘海砍樵》、《昭君出塞》、《祭头巾》、《醉打山门》、《双送粮》等剧目和邱吉彩、余福星、郭玉铁、王佑生等演员的展品送文化部，在中国艺术馆（北京沙滩红楼）举办的中华人民共和国建国十周年戏剧成就展览中展出。

1960 年

1月12日至18日，省文化局在湘潭市举行湖南省文化系统先进集体、先进工作者代表大会。先进集体中有十八个戏曲单位，先进工作者中有一百一十六名戏剧工作者。

1月31日至2月15日，由省湘剧院、省花鼓戏剧院和部分祁剧演员共一百四十六人组成的湖南省戏曲艺术团赴穗，在广州、佛山共演出四十一场，演出了湘剧《生死牌》、花鼓戏《刘海戏金蟾》、祁剧《昭君出塞》等五十余个剧目。

3月，省文化局组织祁剧艺术团赴北京汇报演出《闹严府》、《斩潘案》、《昭君出塞》等剧。

3月15日至6月17日，湘剧演员彭俐侬等部分戏曲演员参加文化部委托中国戏曲学院举办的“表演艺术研究班”学习。

5月11日，中共湖南省委批准成立湖南省祁剧院，由中国共产党邵阳地区委员会代管。

5月，省人委召开湖南省文教系统社会主义建设先进单位和先进工作者代表大会。先进戏曲单位有省湘剧院、省花鼓戏剧院、长沙市湘剧团和长沙市文艺工作团等近二十个；先进戏曲工作者有张福梅、余福星、张文珠、瞿翠菊、娄慧珍等三十余人。后从中挑选部分单位和个人出席全国文教群英会。

7月8日至20日，省文化局举行湖南省第一届戏曲青年演员会演。参加者有省戏曲剧团（院）、长沙市和湘潭、衡阳、邵阳、郴州等专区的代表团，演出十八场、四十四个剧目，其中三十三个剧目获奖。

本年，长沙市湘剧团、益阳市花鼓戏剧团参加中共湖南省委支边慰问团赴云南省慰问支边湘籍移民活动，演出于西双版纳、红河等地。省湘剧院于次年单独赴云南慰问。

1961 年

6月，省文化局为了提高戏曲创作演出质量，从本月开始陆续抽调省祁剧院、郴州专区湘昆剧团、益阳市花鼓戏剧团等戏曲剧团来省会汇报演出。

6月18日，中共湖南省委调岳阳巴陵戏剧团来到长沙，参加在省委蓉园小礼堂为越南民主共和国主席胡志明举行的文艺专场，演出《打差算粮》。

8月，湖南省艺术学院撤销，其中音乐、美术两系并入湖南师范学院，戏曲学校保留。

8月13日至22日，中共湖南省委宣传部举行全省文艺工作座谈会，传达全国文艺工作座谈会精神，学习和讨论《关于当前文学艺术工作的意见(草案)》。陈曦代表省文化局、省文联党组检查了“对文艺为政治服务理解狭隘”、“对遗产有粗暴作法”和推行“五风”(共产、浮夸、强迫命令、瞎指挥、官僚主义)、“四定”(文艺创作定人、定题材、定数量、定时间)等问题。

9月，省文化局根据文化部颁发的《剧院(团)工作条例》制定《关于专、县剧团(院)工作条例(草案)》。

9月，省戏曲学校举办为期两年的戏曲音乐编配班。

9月，省文化局根据文化部通知精神，发出《关于加强戏曲传统剧目挖掘工作的意见》，在全省普遍开展戏曲遗产挖掘继承工作，并成立挖掘戏曲遗产办公室，工作以祁剧和湘剧为重点。

10月，省戏曲工作室派工作组与衡阳专署文化科在衡阳市举行祁剧传统艺术挖掘演出。调集全省祁剧名老艺人演出二十三场、四十四个戏，整理演出《海氏悬梁》；并对祁剧传统艺术进行全面调查，写出《祁剧初探》草稿。1969年被毁。

10月，长沙市文化局组织湘剧传统艺术挖掘工作。十个月中，挖掘出八十年前老艺人的手抄剧本、手绘的脸谱和《湖南戏考》、《戏源复活》、《湘剧胡琴唱器指南》等书；1910年的演出节目单；十七张1936年灌制的留声唱片。

本年，省戏曲工作室从9月开始组织编选由中国戏剧家协会主编的《中国地方戏曲集成》湖南省卷。半年中，选定本省各地方戏曲剧种的代表性剧目六十二个。后未出版。

1962年

1月，常德专署成立荆河戏遗产挖掘继承工作委员会。在十六个月中，先后在津市和临澧挖掘、记录传统剧本二百七十八个和全部弹腔唱腔，整理出荆河戏简史和传统剧目册。

2月15日，省文化局颁发《湖南省剧场管理工作条例(草案)》。

2月，常德专署成立常德汉剧遗产挖掘继承工作委员会，集中原天元、瑞凝、文华、同乐四大名班老艺人，在一年多时间内，记录传统剧本四百五十四个，校勘、编印《湖南戏曲传统剧本》常德汉剧专集二十四集。

4月，天津小百花剧团来长沙，演出《拦马》、《盗草》、《喜荣归》等剧目。省文化局组织青年演员、编导来省观摩学习。

7月，省文化局组织花鼓戏传统艺术调查研究小组，与湘潭地区有关部门共同对长沙和岳阳花鼓戏传统艺术进行全面调查。后由湘潭地区文教局将调查所得编印成《湘潭地区花鼓戏资料》专集。

9月，中共湖南省委宣传部、省文化局召开全省文化工作会议，学习文化部制定的《文艺八条》。会上发出省文化局《关于专(市)县剧团改变所有制问题的意见(草案)》和《关于进一步全面挖掘戏曲遗产的意见(初稿)》。

10月，中国戏剧家协会湖南分会举办剧作者读书会。

10月13日至11月3日，省文化局组织部分专业剧团交流演出，从四十八个节目中选拔湘剧、花鼓戏、祁剧、湘昆四个剧种的三十九个戏，为组织湖南省戏曲艺术团赴广州演出准备剧目。

11月20日至12月4日，在湖南省第三次文学艺术工作者代表大会期间，中国戏剧家协会湖南分会召开了第二次会员代表大会，选举贺华元为主席，铁可、刘斐章、徐绍清、阎金锷、邱吉彩为副主席，会上贯彻文化部制定的《文艺八条》。

11月下旬，中共湖南省委宣传部举行王船山哲学研讨会，调衡阳市湘剧团来长沙演出新排演的王船山剧作《龙舟会》。

12月，湖南省戏曲工作室改名为湖南省戏曲研究室。

本年，《新湖南报》等报刊先后对《火烧红莲寺》、《一捧雪》等剧目开展讨论和批判。

本年，按照全国文化局长会议精神，湖南各县、市1958年以后新建、改建的国营戏曲剧团仍改为民营，1958年以后新建文工团大部撤销。

1963年

1月，省戏曲研究室开始向全省戏曲剧团推荐现代戏剧目，第一个印发的是根据电影文学剧本改编的花鼓戏《李双双》。

1月24日至2月8日，省文化局局长胡青坡率祁剧艺术团和省湘剧、花鼓戏二剧院赴穗向中共中央中南局汇报演出，演出了祁剧《牛皋毁旨》等剧目。中共中央中南局第一书记陶铸等接见了艺术团的全体演员。

一季度，湖南戏曲界开展学雷锋活动，编演一批歌颂雷锋的剧目。省戏曲研究室于4月印发益阳市花鼓戏剧团创作演出的《雷锋》剧本。

4月19日至23日，省文化局召开专(州)、市戏剧专业干部会议，研讨停演“鬼戏”问题。并组织专业干部成立清理小组，将出现鬼魂形象的剧目分为四类，区别处理，月底发出《关于停演“鬼戏”的函》。

4月28日，中国京剧院一团袁世海、杜近芳等来长沙演出。剧协湖南分会组织部分专、县剧团演员观摩学习。

4月，黔阳专署组织辰河戏艺术遗产挖掘工作组，在溆浦工作九个月，搜集历代抄本一百二十五个，记录传统剧本一百四十二个、各类曲牌六百九十七支，整理了源流、班社、名艺人等有关史料。

6月11日，省文化局发出《转发文化部关于制止“黑”剧团非法活动的函》。

秋季，省文化局指定湖南剧院经理筹备成立湖南省演出公司，1964年正式对外工作。

8月，省文化局向文化部上报两个上山下乡优秀剧团——浏阳花鼓戏剧团和麻阳花灯剧团。

10月，湖南省祁剧院经扩建后由邵阳迁长沙，归省文化局直接领导。

10月19日，省人委批准成立湖南省青年实验京剧团。

11月，省文化局和剧协湖南分会以会议形式联合举办戏剧创作学习班，为期一个半月。

12月下旬，由中共湖南省委宣传部直接领导，省文化局、剧协湖南分会和长沙市文化局联合召开湖南省戏曲工作座谈会，贯彻中共中央宣传部在北京召开的戏曲推陈出新座谈会精神，批判传统戏中的封建道德，强调“百花齐放，推陈出新”方针的核心是推陈出新，并就“大写十三年”与“剧种分工”两种不同看法开展争鸣。

12月31日，省人委批转省文化局《关于作好戏曲传统剧目整理、改编和审定工作的报告》。省文化局成立戏曲传统剧目审定委员会。

1964年

2月，中共湖南省委召开文艺工作座谈会，传达毛泽东在中共中央宣传部文艺处编印的一份关于上海举行故事会活动的材料上所作的批示和中央文艺工作座谈会精神，并对照检查湖南的文艺工作。

2月5日，省文化局成立湖南省十五年来优秀剧本评选委员会。评选出优秀剧本二十四个(其中戏曲剧本十八个)上报文化部，参加全国十五年来优秀剧本评奖。

2月，省文化局调集长沙戏剧作者近二十人，指派副局长胡代炜具体领导，在湖南剧院创作参加省现代戏会演和中南区戏剧观摩演出剧目。

4月16日，湖南省财政厅根据省委指示，发出《关于对戏曲、话剧等七个项目的文化娱乐组织免征所得税问题的通知》，以鼓励文艺团体大演现代戏，多上山下乡演出。

6月17日至7月10日，省文化局举行湖南省1964年现代戏会演。六百四十名代表参加，演出二十五场、四十一个剧目。出现《打铜锣》、《补锅》等一批优秀戏曲剧目。

9月2日，湖南省人民委员会文教办公室批准将郴州专区湘昆剧团改为湖南省湘昆剧团，由中国共产党郴州地区委员会代管。

9月16日，省文化局发出《关于调整省、市剧团演出票价的通知》，降低票价约百分之二十。

9月，省文化局举行全省戏剧工作座谈会，各专(州)、市文化科、局长或戏工室主任参加，商讨大编大演现代戏、为1965年举行全省优秀现代戏选拔演出作好准备等问题。

9月下旬，省文化局抽调省戏剧单位编剧人员二十八人集中学习后，分成八个创作

组去湘潭、郴县、桂阳、东安、黔阳、芷江、汉寿、安化和江西安源煤矿等地深入生活。

1965年

1月20日，湖南省戏曲学校改为湖南省戏剧学校。

2月26日至3月2日，省文化局举行文艺工作座谈会，传达中共中央中南局关于戏剧工作的指示精神，研究演现代戏、处理黑剧团等问题。

2月，中共湖南省委成立湖南省戏剧领导小组，领导现代戏创作，准备参加中南区戏剧观摩演出的剧目。

3月6日至4月22日，省文化局派出现代戏观摩辅导组去九个专(州)、市观看并座谈了三十三个重点剧目，后调少数剧目来省演出。

二季度，话剧《地下火焰》改成京剧，由省京剧团排演，准备参加中南区戏剧观摩演出。

二季度，省戏曲研究室派人随衡山花鼓戏剧团上山下乡，摸索下农村巡回演出经验，协助改进天幕、幻灯装置。

6月，文化部副部长徐平羽来湖南，对衡山花鼓戏剧团上山下乡情况，给予好评。8月，中国戏曲研究院派黄克保、黄叶绿等四人再来衡山花鼓戏剧团考察，随团下乡一个月。

7月1日至8月15日，湖南组成会演代表团连同观摩代表共四百余人，由中共湖南省委宣传部代理部长徐天贵和省文化局局长胡青坡率领赴广州，参加中共中央中南局举行的中南区戏剧观摩演出，演出了六场，共十个剧目(其中包括花鼓戏、祁剧、湘剧、京剧、湘昆等戏曲剧种的剧目七个)。《人民日报》、《戏剧报》、《羊城晚报》、《南方日报》、《广州日报》、《湖南日报》等十几种报刊发表评介文章四十余篇，《人民日报》还发表了《打铜锣》的剧本。中南局决定将花鼓戏《补锅》、《打铜锣》、《烘房飘香》和祁剧《送粮》选赴北京汇报演出，并由珠江电影制片厂拍成戏曲片。

7月中旬，省文化局组织全省文化行政干部和文艺工作者两千余人来长沙，专场观摩内蒙古自治区“乌兰牧骑”巡回演出队第二队演出。

9月，省文化局主办为期半年的戏曲导演培训班，培训本省各戏曲剧团导演一百余人。

9月，省文化局委托省戏剧学校举办为期半年的戏曲音乐编配班。以花鼓戏为主，培训音乐骨干。

9月，湖南的《打铜锣》等四个小戏随中南地区赴京汇报演出团赴北京演出。

9月，省文化局决定组织现代戏移植改编工作并组成工作组，对中共中央中南局宣传部推荐剧目进行移植改编，并将推荐剧目印发全省剧团排演。从1963年到1966年5月，省戏曲研究室印发推荐剧本八十一集，共一百一十五个剧目。

10月15日至11月27日，中共湖南省委根据中共中央中南局指示，决定在全省每个县建立一支农村文艺宣传队种子队，全省九十四个种子队，一千一百八十二人在长沙集训，学习基本功和《打铜锣》、《补锅》等小型节目。训练结束后，省人委发出《关于建立农村文艺宣传队若干问题的规定(草案)》。

11月1日，湖南省戏曲研究室恢复湖南省戏曲工作室名称。

12月，省文化局、省文联联合举办全省剧本创作学习会，由省戏曲工作室具体组织，讨论、修改创作剧本，为期一月余。会上强调艺术性和戏曲化。

12月23日，省文化局在湘潭召开全省文化科(局)长会议。一百一十人参加，会期十四天。会议号召文化向农村进军，印发了浏阳、衡山二剧团的经验材料和《关于我省剧本创作安排的意见》。

1966年

1月17日，省文化局发出《关于举行全省京剧创作优秀剧目选拔演出的通知》，准备选拔节目参加全国京剧革命现代戏会演。

2月，省文化局调衡山、益阳县和益阳市花鼓戏剧团来长沙演出并汇报上山下乡、提高演出质量情况。

2月至4月，按中共湖南省委指示，全省戏剧界开展政治与业务关系"大辩论"。

3月1日，省文化局发出《关于开展学焦裕禄、写焦裕禄、演焦裕禄运动的通知》。不少剧团编演了歌颂焦裕禄的剧目。省戏曲工作室印发了湘潭地区湘剧团创作演出的剧本《焦裕禄》。

3月16日，省文化局发文同意湖南省湘昆剧团改名湖南省昆剧团。

二季度，按中共湖南省委宣传部指示精神，湖南戏剧界开展学、写、演王杰、欧阳海、张德龙活动。

二季度，在省文化局领导下，湖南文艺界贯彻《部队文艺工作座谈会纪要》，广泛进行学习、讨论。

6月7日，省文化局发出《关于试行〈湖南农村文艺宣传队暂行工作条例〉(试行草案)的通知》。要求农村文艺宣传队"是毛泽东思想宣传队，是兴无灭资战斗队，又是革命文艺演出队和群众文化辅导队"。

6月9日，文化大革命工作组进驻省文化局和湖南全省戏剧机构，普遍批判《海瑞罢官》，揪"小邓拓"。原省文化局胡青坡等领导干部均被作为审查对象。

6月11日，省文化局因报刊点名批判《海瑞上疏》和周信芳，发出《关于立即停止购买和使用周信芳等人的唱片和一切宣扬封建主义、资本主义思想毒素唱片的紧急通知》。

8月，在大破"四旧"的影响下，湖南戏曲界普遍出现烧毁服装、道具、剧本、资料，砸

烂“文艺黑线”，批判田汉，揪斗“牛鬼蛇神”等活动。文化系统各级组织瘫痪。

冬季，长沙文艺界红色造反团成立，戏曲部门不少单位均有分队。

1967年

5月3日至6日，省文化局抓革命、促生产领导小组召开“《中共中央关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》学习讨论会”，讨论剧团撤留等问题。

冬季，由于贯彻江青“11·12指示”，大规模“清理阶级队伍”。大部分戏曲工作者被批斗，一些人因批斗致死。

1968年

秋季，工人阶级毛泽东思想宣传队、中国人民解放军毛泽东思想宣传队进驻湖南省各级文艺单位。

11月，省会文化系统干部全部参加省革命委员会在长沙市河西中共湖南省委党校举办的毛泽东思想学习班第九期学习，由军宣队、工宣队主持，清理阶级队伍。

1969年

2月上旬，省毛泽东思想学习班第九期结束后，原省直文化机构全部被撤销，除留少数人员搞斗、批、改和创作外，其余一千多人下放城步、汝城、道县、江华、新宁、宁远、江永等县农村插队落户。全省大多数专(州)、市、县也采取同类做法，下放文艺人员。

春季，长沙市全部剧团撤销，对演职员按工龄每人发给二百元至八百元退职费，这一做法为全省各地仿效。后不少艺人生活无着，有的甚至贫病致死。

5月，省革命委员会决定筹建湖南省文艺工作团。7月派人往城步、新宁等县举办文艺界下放人员学习班，调集四百多名演职员进行政治建团。全省大部分县、市均按“政治建团”精神，建立毛泽东思想文艺工作团。

秋季，湖南省工农兵文艺工作室成立后，原省戏曲工作室历年来积累的戏曲剧本五千余个以及剧史、音乐资料、戏曲文物和老艺人所绘的脸谱模型大都被毁。

1970年

6月23日至7月13日，湖南省文艺工作团参加广州军区专业文艺会演，演出的戏曲剧目有花鼓戏《看卫星》、《新征途上》。

10月14日至11月3日，省革委政工组文化组举行湖南省专业剧团学习革命样板戏会演和文化工作会议。规定各地代表团“必须由经过清理和整党的专业剧团所组成”，每个地区演出一场。

1971年

8月25日至30日，由中共湖南省委直接领导，省革委政工组文化组主持，举行电视文艺节目汇报演出。演出单位有省文艺工作团和长沙、衡阳、岳阳等地、市文艺工作团。29日晚上，毛泽东看了五个小时的电视录相。当看到字幕打出花鼓戏《沙家浜》

时，毛泽东说："地方戏移植样板戏好。"此后，地方戏纷纷移植样板戏。

12月13日至1972年1月3日，省革委政工组文化组举行全省专业文艺团体创作节目调演，分三批集中于长沙进行，演出了《心红眼亮》、《水随人意》、《洞庭激浪》等剧目。

1972年

11月1日至26日，省革委政工组文化组举行专业文艺团体创作节目分片会演。在常德市举行的第一片演出四场、二十八个节目，戏曲剧目有《两张图纸》、《新站长》等；在湘潭市举行的第二片演出四场、二十四个节目，戏曲剧目有《园丁之歌》等；在衡阳市举行的第三片演出四场、二十九个节目，戏曲剧目有《送货路上》等。

1973年

2月15日至28日，省革委政工组文化组在长沙举行全省文化工作会议和专业文艺团体创作节目调演。代表八百九十一人，演出十八场共四十二个戏剧、歌舞节目(其中戏剧二十一个)。湘剧《园丁之歌》和花鼓戏《送货路上》、《两张图纸》等戏曲剧目后来分别摄制成影片。

二季度，省革委政工组文化组改为省革命委员会文化局。

7月26日，省革命委员会文化局撤销省文艺工作团，分为七个省级剧团。原省级戏曲剧团部分传统戏服装被变卖。

7月28日，江青、张春桥、姚文元审查湘剧影片《园丁之歌》，认为是"否定无产阶级文化大革命"、"为反革命修正主义教育路线招魂"、"向无产阶级反攻倒算"的坏戏。

9月9日，上海京剧团《龙江颂》剧组一百五十人来湖南演出。省革委文化局副局长专程前往上海迎接。中共湖南省委宣传部副部长专程前往株洲火车站迎接，欢迎队伍一百五十余人。抵长沙后，省革委副主任在湘江宾馆迎接，欢迎队伍三百余人。到月底为止，公演八场，接待经费达人民币三万九千九百五十元。

10月15日至11月10日，省革委文化局举行专业剧团创作节目分片会演。分黔阳、株洲、益阳三片，共一千一百一十五人参加，演出十四场、七十二个节目，其中戏曲剧目有《扳道新兵》、《追花夺蜜》、《春山坳》等。

1974年

3月，在中共湖南省委宣传部召开的批判晋剧《三上桃峰》的大会上，同时批判了花鼓戏《还牛》、《两张图纸》和湘剧《园丁之歌》。省革委文化局又下发经中共湖南省委批准的《关于文艺批判问题的意见》，要求联系实际批判坏戏，全省各地普遍开展批判。

6月至8月。6月14日，江青指示："《园丁之歌》的电影应上演，上演的同时发表批判文章。"7月19日，国务院文化组给北京、天津、上海、湖南的革命委员会发出《关于批判〈园丁之歌〉的通知》(抄送全国各省、市、自治区)。8月4日，在《人民日报》上发表

初澜《为哪条教育路线唱赞歌》长文，公开批判《园丁之歌》，接着报刊上发表了近百篇批判文章。

8月12日至9月11日，国务院文化组在北京举办上海、辽宁、广西、湖南四个省、市、自治区文艺调演。湖南代表团四百三十二人，演出四台戏，其中有花鼓戏《沙家浜》、湘剧《心红眼亮》等戏曲剧目。会上批判了影片《园丁之歌》。调演后，湖南各级文化部门成立批判《园丁之歌》办公室，开展全省性批判。

10月5日至11日，中共湖南省委宣传部召开全省文艺工作会议。各地、市委宣传部主管文化工作的副部长和地、市、县文化局(科)长以及专业戏剧创作人员共二百九十人参加。由省革委副主任作题为《深入批林批孔，进一步搞好文艺革命》的总结报告。

11月，毛泽东在湖南观看《园丁之歌》影片时，热情鼓掌，说："我看是出好戏。"当时曾作谣言追查，继又严密封锁，仍不准上演此剧。

1975年

2月17日至27日，省革委文化局举行全省地方戏移植革命样板戏调演。十四个剧种、二十一个剧团共千余人参加，演出八台戏。调演中举行了地方戏曲音乐改革座谈会。

3月17日至31日，北京京剧团《杜鹃山》剧组来长沙演出。省、市党、政、军、文领导人以及文艺界代表二百余人前往车站迎接。17日晚上举行欢迎会，中共湖南省委书记毛致用代表湖南省委讲话。22日晚上首场演出《杜鹃山》。29日、30日专程瞻仰韶山，演出两场。

4月，《红旗》杂志第四期发表署名胡容的文章《商品交换中两种思想的斗争——从湖南花鼓戏<送货路上>谈起》。

4月25日至5月13日，中国京剧团《平原作战》剧组来长沙演出。省、市党、政、军、文领导以及文艺工作者二百余人前往车站迎接。

9月15日至19日，省革委文化局在衡东县举行全省专业剧团上山下乡经验交流会议。一百五十人参加，观摩了衡东县文艺工作队通过下乡演出改革舞台装置、灯光、布景、道具的成果，总结交流了上山下乡经验。

11月2日至11日，省革委文化局在衡阳市举办革命现代京剧《磐石湾》学习班，学习上海市文化局举办革命现代京剧《磐石湾》学习班的精神，推广排演经验。

本年至1976年，中央电视台录制湘剧剧目三十二个、长沙花鼓戏剧目十五个、邵阳花鼓戏剧目七个、京剧剧目十四个，共计六十八个。录相带后存中央电视台。

年底，邵阳花鼓戏《摸泥鳅》、《对脚迹》等剧目由长春电影制片厂拍摄作资料片。

1976年

5月下旬，省革委文化局举行全省专业剧团戏剧创作节目调演，6月上旬结束。选

出祁剧大型戏《草塘春秋》和九个小型剧目，准备修改加工后参加全国"农业学大寨专题调演"。剧目修改时，强调与"走资派"作斗争的内容。

8月，恢复湖南省艺术学校(即戏曲学校)。

10月，全省戏曲界热烈欢庆中国共产党中央粉碎以江青为首的"四人帮"反革命集团。

11月10日，省革委文化局向文化部呈报《请求将〈两张图纸〉的影片发给我省放映的报告》。

11月14日，省革委文化局发出开展"歌颂华主席"文艺创作活动的通知。省会及各地普遍举行了专场文艺演出，编印了文艺特刊；岳阳、湘潭、株洲、长沙四地、市举行了群众文艺调演。

1977年

1月7日，省革委文化局再次发出《关于继续抓紧抓好歌颂华主席的文艺创作活动的通知》，要求"继续组织力量，抓紧抓好"。

5月23日至6月13日，省革委文化局举行全省专业文艺团体创作节目会演。一千五百余人参加，演出《野鸭洲》、《炉火更旺》等十八台戏共七十二个节目；同时召开地、县文化科、局长会议，观摩会演节目。调演后，人民文学出版社约请湖南省文化局组织人员编辑《湖南小戏选》。

7月，省革委文化局为迎接秋收起义五十周年和毛泽东逝世一周年纪念，组织重点剧目加工修改，加工了反映湘南暴动的湘昆《烽火征途》、秋收起义的花鼓戏《惊天雷》等剧。

10月1日，省湘剧团恢复演出《逼上梁山》。

1978年

3月2日至11日，省革委文化局举行全省文艺创作座谈会。文艺工作者一百一十六人参加。会上提到批判"文艺黑线专政"论和落实文艺政策等问题。

二季度，省革委文化局为发展现代戏的创作，先后两次在桃源和南岳召开重点戏剧作品评审会。每次会期二十余天，讨论、修改剧本，交流创作经验，讲授编剧业务课，参观访问当地先进典型。

6月16日，湖南省戏剧工作室恢复建制。

6月23日，中共湖南省委宣传部转发中共中央宣传部下发的文化部党组《关于逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》。

11月5日至28日，省革委文化局举行专业剧团创作节目分片会演。长沙片演出了《对象》、《换猪》、《并蒂花开》、《翻身的日子》等剧目；衡阳片演出了《重相遇》、《选官记》等剧目；黔阳片演出了《带血的百鸟图》、《空喜一场》等剧目。三片共演出二十三台

戏、五十三个剧目。

12月29日，根据周扬、夏衍意见，在中共湖南省委宣传部主持下，省革委文化局和剧协湖南分会在长沙市东风剧院为在“文化大革命”中被迫害致死的湘剧演员徐绍清举行平反昭雪追悼大会。

本年9月和12月，省革委文化局先后两次通知恢复上演传统剧目，两批剧目共有《刘海戏金蟾》等十九个。

本年，全省文化部门对1957年划为右派的人开始落实政策，至1980年，长沙戏曲界被错划的康德、田洪、蒋寿世、翟翊、文忆萱等数十人先后全部得到改正。

本年，按照文化部指示精神，省戏剧工作室组织全省各有关地、市文化、戏剧部门开展地方戏曲音乐录音工作；拨给专款，对全省地方戏曲剧种各种声腔进行较全面的录音。

1979年

3月13日，在中共湖南省委宣传部主持下，省革委文化局和剧协湖南分会在长沙市省政协礼堂为在“文化大革命”中被迫害致死的湘剧演员杨福鹏和皮影戏演员夏少春、木偶戏演员李海轩举行平反昭雪追悼大会。

3月，省革委文化局、省文联报送参加全国文艺界落实知识分子政策座谈会的材料，列举湖南文艺界平反昭雪人员名单中，有戏曲工作者三十余人，其中不幸去世的有徐绍清、杨福鹏、夏少春、李海轩、阎金锷、戴伯淳、余福星、周斌秋、唐仪贞、金玉凤、胡少春等；列举错批应平反的戏曲剧目有《园丁之歌》、《还牛》、《补锅》、《打铜锣》、《牛多喜下轿》、《我的一家》、《生死牌》、《刘海砍樵》、《追鱼记》、《拜月记》、《龙舟会》等。

本年，在中共湖南省委宣传部和省文联主持下，中国戏剧家协会湖南分会为被错打成“毒草”的剧本《柴山根》、《龙舟会》、《追鱼记》、《电闪雷鸣》、《打铜锣》、《补锅》、《还牛》平反，并为作者黄非丹、康德、胡书锷、李果仁、徐叔华等恢复了名誉。

3月23日至4月20日，省花鼓戏剧团四十八人随中央慰问团赴广西慰问对越自卫还击战前线部队。剧团由省文化局副局长金汉珊率领，在靖西县和南宁等地共演出三十一场。

5月23日至6月5日，省革委文化局举行全省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演。有十七个代表队、一千五百余人参加，共演出二十二台，其中有苗剧《带血的百鸟图》、常德汉剧《发霉的钞票》等十九个戏曲剧目分别获得集体演出奖或创作奖、导演奖、音乐设计奖、舞台美术设计奖，有六十九个戏曲演员获得演员奖。

7月，省戏剧工作室举行湖南戏曲音乐座谈会，五十余人参加。会上邀请文化部文学艺术研究院戏曲研究所专家作戏曲音乐研究专题报告。

11月14日至17日，省戏剧工作室举行湖南地方戏曲史料座谈会，组织《中国戏曲剧种大辞典》湖南条目编写工作。

本年，常德汉剧《发霉的钞票》和花鼓戏《三里湾》、《对象》、《重相遇》、《换猪》，先后赴京参加中华人民共和国建国三十周年献礼演出并获奖。

1980年

1月18日至26日，邵阳地区举行专业剧团整理、改编传统剧目交流演出。会上，省戏剧工作室组织几个祁剧流行地区有关人员酝酿联合举办传统剧目教学演出。

1月，湖南省革命委员会文化局恢复为湖南省文化局。

4月9日至11日，省戏剧工作室在长沙召开湘剧座谈会，从剧目生产和舞台艺术各方面讨论抢救、继承湘剧传统问题。

4月19日至22日，中国戏剧家协会湖南分会举行第三次会员代表大会，通过新的分会章程，选出新的领导机构，铁可任主席，刘斐章、彭俐侬、高岳森、金汉川、谭保成任副主席。

5月26日至6月4日，省戏剧工作室在祁阳县召开全省剧目工作会议，研究当前剧目工作中存在的问题，同时观摩衡阳地区在祁阳举行的祁剧传统戏挖掘演出，就有关传统剧目的推陈出新交换了意见。

6月5日至18日，省文化局组织戏曲教育教学巡回检查组，先后到省艺校湘剧科和花鼓戏科、常德地区常德汉剧科和荆河戏科、邵阳地区祁剧科、郴州地区湘昆科进行教学检查。

7月，省戏剧工作室举办民族声乐讲习会，邀请中国音乐学院民族声乐研究组专家前来授课，培训地、县专业剧团和省花鼓戏剧团演员，为时半年。

7月12日至31日，中国戏剧家协会、文化部艺术局、中国艺术研究院戏曲研究所在北京联合召开戏曲剧目工作座谈会，湖南派铁可、刘斐章等六名代表参加。

7月17日至25日，省文化局在韶山举行革命历史题材戏剧创作讨论会，讨论一批创作剧本。

7月29日至8月18日，剧协湖南分会举办全省戏剧作者读书会。四十一人参加，学习中外古今名剧；并邀请省内外专家作专题辅导报告。

9月，省戏剧工作室举行湖南高腔音乐讨论会，讨论全省各剧种高腔的源流沿革、风格特点、发展前途和舞台语言等问题。会后选出论文十二篇印成《湖南戏剧》增刊专号。

9月20日至11月20日，省文化局举办湖南省首届巡回演出戏剧季。二十个专业剧团和省艺术学校毕业班学员共演出二十三台戏、二十七个剧目。《啼笑姻缘》、《巧婚记》等十四个戏曲剧目获演出奖。

10月，湖南省湘剧院、湖南省花鼓戏剧院恢复建制。

10月3日至18日，省文化局召开地(市)、县文化局长会议，贯彻全国戏曲剧目工

作座谈会精神，并请省内专家讲业务课。会上宣布每年拨款二十万元作为发展戏剧创作基金。

10月10日至12月21日，省文化局在祁阳县举行祁剧传统剧目教学演出。由省戏剧工作室及有关地、市具体组织，邀请衡阳、邵阳、零陵、郴州、黔阳五个地区的五十三位老艺人演出三十六个剧目，分四轮教学，各地祁剧团派中青年演员前来学习。广西壮族自治区派来以尹羲为首的观摩团，并与祁剧老艺人同台演出了«拾玉镯»、«烤火»等剧。中国艺术研究院录相队录制折子戏二十四个和器乐演奏片断。会后编印了«祁剧教学演出纪念册»。

10月20日至11月19日，省戏剧工作室在祁阳县举办戏曲编剧、导演班，邀请省内外专家讲课。各地专业戏曲剧团编剧、导演共八十余人参加。并结合观摩祁剧教学演出剧目。

11月28日，湖南省戏剧工作室改为湖南省戏曲研究所。

12月1日至9日，湖南省花鼓戏剧院派员参加文化部在南京召开的全国八个戏曲艺术团体创作、演出现代戏座谈会。

1981年

3月1日至7日，文化部艺术一局在湖南召开七省区戏剧艺术创作汇报会，观摩了现代花鼓戏«牛多喜坐轿»、«啼笑姻缘»和常德汉剧«巧婚记»等剧目。

3月16日至4月30日，省文化局在长沙举行湘剧传统剧目教学演出，七十六位老艺人演出了四十一个剧目。各地湘剧团派中青年演员前来学习。会后由省戏曲研究所与教学演出大会合编了«湘剧教学演出纪念册»。

5月18日，省文化局举办全省第一期编剧进修班，有专职戏曲编剧四十六人参加。邀请省内外专家讲学，半年结业。

5月20日至8月2日，郴州地区湘昆剧团举行教学演出活动，邀请浙昆传字辈名师八人传授了传统折子戏十余个。

6月4日至8日，中南五省（区）巡回演出协作会议在长沙举行。

6月15日至24日，省戏曲研究所在益阳举行湖南地方小戏音乐学术讨论会，与会代表七十二人，会上宣读论文二十八篇。会后选出十二篇论文印成«湖南戏剧»增刊专号。

6月27日，省花鼓戏剧院编演的花鼓戏«牛多喜坐轿»获得文化部颁发的全国农村题材优秀电影、戏剧创作奖。

7月，省花鼓戏剧院在北京为中国共产党建党六十周年庆祝活动演出«牛多喜坐轿»。

本月，省戏曲研究所在邵阳举办全省祁剧乐师讲习会，研究祁剧传统乐器和演奏

特色等问题，历时一个月。

7月26日至8月9日，省文化局在韶山召开湖南省1981年戏剧创作年会，传达全国农村题材优秀电影、戏剧创作座谈会精神，并重点讨论了十三个剧本。

9月15日至10月19日，由省文化局主办，省戏曲研究所及怀化地区主持，在溆浦县举行辰河戏传统剧目教学演出。有老艺人及中年演员共三十四人参加，共演出二十九个剧目。各地辰河戏剧团派中青年演员前来学习。中国艺术研究院录相队录制单折戏十四个和文武场面打闹台。会后编印了《辰河戏教学演出纪念册》。

9月22日至26日，省文化局剧目组和《文艺生活》杂志编辑部在长沙联合召开全省小型戏曲创作座谈会，讨论塑造社会主义新人和小戏创作的共同特点问题。

10月9日至11月3日，省文化局再度集中湘剧老艺人排练教学演出的传统剧目，由中国艺术研究院录相队录制折子戏二十九个和器乐演奏片断；同时录制了衡阳湘剧《醉打山门》和湘昆《武松杀嫂》。

11月12日，湖南省戏曲导演学会成立。

11月15日至19日，省戏曲研究所在凤凰县举行傩堂戏研究座谈会。会上，演出傩堂戏剧目十三个，宣读论文十二篇。全部论文及演出照片编印成《湖南地方戏曲史料》第四集。

12月14日至1982年1月3日，省文化局在长沙市烈士公园举办湖南省首届舞台美术展览，展出作品七百二十八件。其中《牛多喜坐轿》、《打铜锣》、《发霉的钞票》、《刘海戏金蟾》等剧目的舞台美术设计获奖，并于1982年参加全国舞台美术展览。

12月21日，湖南省舞台美术学会成立。

1982年

3月3日，省文化局举行"文明建团、文明演出"座谈会。会后印发与会者倡议书。

4月8日至5月19日，由省文化局主办，省戏曲研究所及常德地区主持，在常德市举行常德汉剧、荆河戏传统剧目教学演出。有老艺人及中年演员共七十三人参加，演出荆河戏剧目二十五个、常德汉剧剧目二十八个。各地荆河戏和常德汉剧剧团派中青年演员前来学习。中国艺术研究院录相队录制荆河戏单折九个、常德汉剧单折十四个和两个剧种的文武场器乐合奏片断。会后编印了《常德汉剧荆河戏教学演出纪念册》。

4月9日至11日，省文联在长沙市举行湖南省文学艺术创作授奖大会。对1976年10月至1981年7月期间全省的戏剧作品二十二件、作者三十一人颁奖，其中有《八品官》等戏曲剧本和《湖南花鼓戏音乐研究》等戏曲专著、评论。

5月5日至30日，省文化局在长沙市举行长沙花鼓戏录相演出，由省戏曲研究所具体组织。中国艺术研究院录相队录制传统折子戏十一个，表演片断五段。

5月6日至12日，省文化局在益阳、郴州两地举行部分地、市戏曲现代戏汇报演

出，同时召开艺术创作题材规划座谈会。

5月17日，花鼓戏《八品官》、《牛多喜坐轿》获文化部、中国戏剧家协会颁发的1980年至1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

6月8日至18日，省文化局在湘潭召开1982年湖南省戏剧创作年会。十三个地、市的戏剧作者集中讨论了二十三个基础较好的剧本，还就塑造社会主义新人、怎样反映实行生产责任制后新的农村现实等问题进行了探讨。

6月11日至13日，省戏曲研究所召开戏曲志编写座谈会，邀请省会和部分地区戏曲工作者与中国艺术研究院戏曲研究所调查组同志共同座谈编纂《中国戏曲志》(地方卷)初步计划。

8月，省文化局举办戏曲导演进修班。考试录取各级戏曲剧团在职导演五十二名，从省戏曲研究所抽调三名表、导演研究人员组成教研组并担任专职教师，同时邀请省内外专家授课。学习期限一年。

9月12日，省文化局举行现代戏优秀创作剧目演出百场纪念会，对《八品官》、《碧螺情》、《姻缘错》、《啼笑姻缘》四个现代戏剧目的编演单位授予奖状并各发给奖金一万元。

9月13日，《湖南戏剧》编辑部邀请省直属文艺单位部分戏曲工作者座谈地方戏曲音乐改革如何保持剧种特色问题。

9月16日至12月8日，省文化局举办湖南省1982年巡回演出戏剧季。各级专业剧团演出二十六台戏，其中有《八品官》、《碧螺情》、《姻缘错》等十七个戏曲剧目获演出奖。

9月20日至10月5日，中国艺术研究院戏曲研究所和湖南省戏曲研究所联合组织的高腔学术讨论会在长沙召开。参加的有江西、四川、浙江、安徽、福建、广东、广西、山西、河南、云南、湖北、湖南等十二个省(区)以及北京、上海、沈阳等地的艺术院校，研究、出版单位的专家、教授和音乐工作者九十余人。会上宣读学术论文五十五篇，从中选出部分论文编成《高腔学术讨论文集》。

10月20日，湘剧老艺人之家在长沙成立。

10月20日，省文化局转发省戏曲研究所拟定的《关于编纂〈中国戏曲志〉(湖南卷)初步计划》，布置各有关地(州)、市分别编纂各个地方戏曲剧种志并作了具体分工，决定成立《中国戏曲志·湖南卷》编辑室。

12月，《中国戏曲志·湖南卷》编辑室正式成立，设在省戏曲研究所内，负责组织编写湖南卷和《湖南地方剧种志》丛书。

12月，省文化局于下旬开始分临澧、湘潭两片召开戏剧创作题材规划会，传达文化部在西安召开的全国创作题材规划会精神，全省专业戏剧作者二百余人参加。

本年，省戏曲研究所组织所内外作者为《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷编写有关湖南戏曲条目，包括湘剧、祁剧、辰河戏、常德汉剧、湖南花鼓戏等剧种，《祭头巾》、《昭君出塞》、《刘海砍樵》、《打铜锣》等剧目和吴绍芝、徐绍清、郭品文、邱吉彩、彭俐侬等演员词条。

本年，省戏曲研究所组织所内外作者编写《中国戏曲剧种大辞典》中的湖南地方戏曲剧种条目。

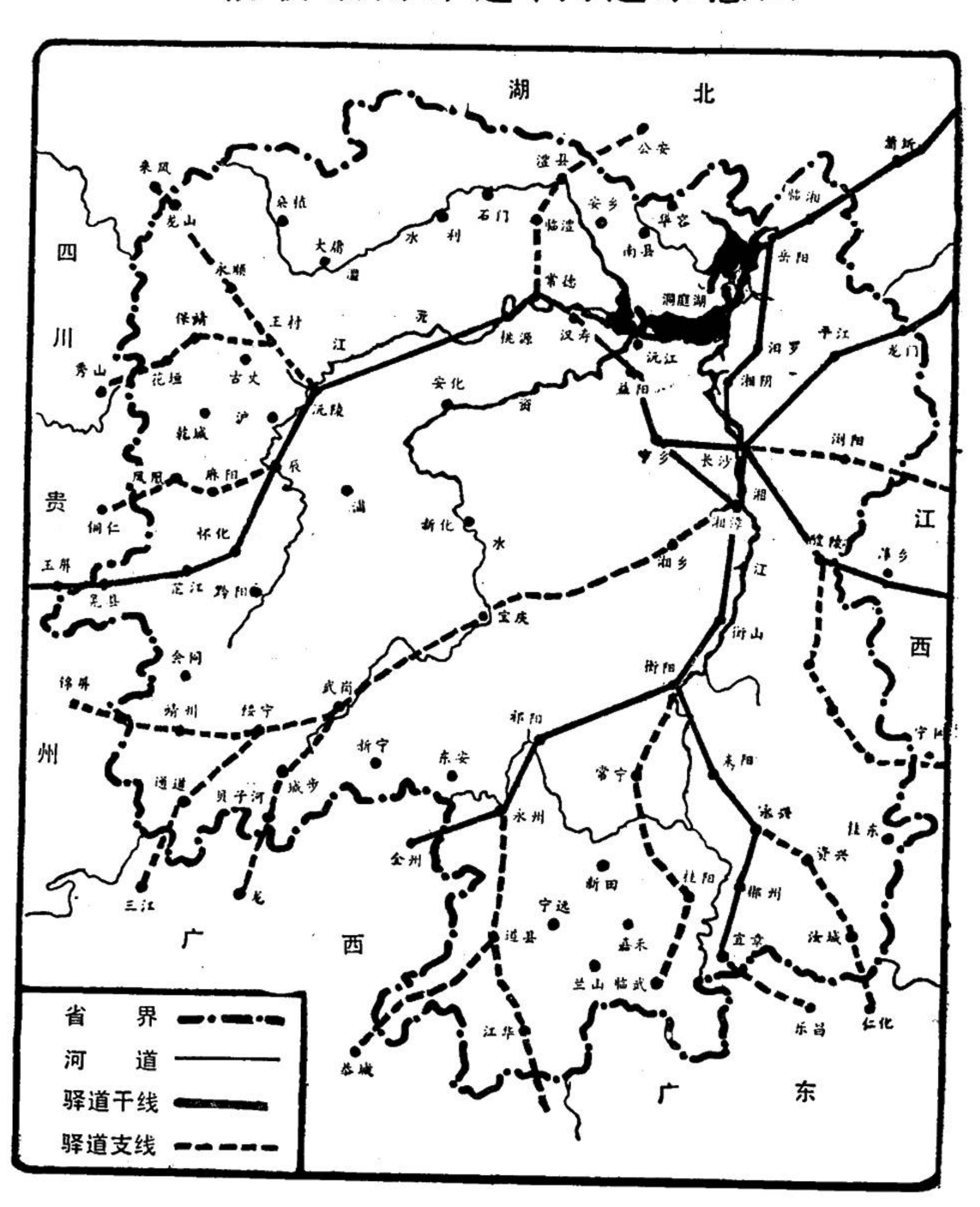
剧种表

剧种名称	别名	所唱腔调	形成或传入		流布		附注
			时间	地点	省内	省外	
湘剧	曾名长沙湘剧	高腔、低牌子、昆腔、弹腔(南北路)	清代	旧长沙"十二属"	湘东、湘北、湘中一带	赣西北	形成时间指发展成为多声腔剧种的时间
祁剧	祁阳戏	高腔、昆腔、弹腔(南北路)	清代	祁阳一带	今衡阳、邵阳、零陵、郴州、怀化五个地区	桂北、粤北、赣南、闽西、黔东	同上
辰河戏	曾名辰河高腔	高腔、低腔、昆腔、弹腔(南北路)	清代	沅水中、上游	今怀化地区和湘西自治州	川东、鄂西、黔东南	同上
衡阳湘剧		高腔、昆腔、弹腔(南北路)	清代	旧衡州府	今衡阳、郴州两个地区	赣南部分地区	同上
常德汉剧	曾名常德戏、常德湘剧	弹腔(南北路)、高腔、昆腔	清代	旧常德府	今常德、怀化二地区及湘西自治州	鄂西、黔东部分地区	同上
荆河戏	曾名上河戏	同上	清代	荆河流域	澧水流域及今怀化地区、湘西自治州	湖北荆州、沙市一带,川东、黔东部分地区	同上
巴陵戏	曾名巴湘戏	弹腔(南北路)、昆腔	清代	古巴陵郡	湘北岳阳、湘阴一带	湖北、江西部分地区	同上
湘昆		昆腔	清代	桂阳、嘉禾一带	今郴州地区		1929年后无专业戏班,1957年恢复剧种,1960年成立专业剧团
长沙花鼓戏		川调、打锣腔、小调	清嘉庆、道光年间	旧长沙"十二属"	长沙、湘潭、益阳地区及湘东一带		原分西湖、宁乡、长沙、浏阳等流派,现遍布全省
邵阳花鼓戏		川调、数板、走场牌子、锣鼓牌子、小调	同上	宝庆府的旧邵阳县境	今邵阳地区、邵阳市		分东、南、西三路
衡州花鼓戏	衡阳马灯;曾名衡剧	锣鼓牌子、川子调、小调	同上	旧衡州府境内	今衡阳、郴州地区		包括衡州、郴州等地的花鼓戏

（续上表）

剧种名称	别名	所唱腔调	形成或传入		流布		附注
			时间	地点	省内	省外	
常德花鼓戏	搭搭戏、灯戏	正宫调(川调)、打锣腔、花鼓高腔、小调	清道光年间	旧常德府	常德、桃源及澧水流域		
岳阳花鼓戏		锣腔(打锣腔)、琴腔(川调)、小调	同上	岳阳、临湘一带	岳阳、临湘等地	湖北通城、崇阳等地	
零陵花鼓戏	调子戏、花鼓灯	走场调子、川调、小调	清道光、咸丰年间	道县、祁阳境内	湘南零陵、道县、祁阳一带		道州调子班、祁阳花鼓灯五十年代合流于零陵
阳戏	杨花柳、柳子戏	正调、花灯调、小调	约清道光年间	湘西	今湘西自治州、怀化地区	黔东南	分北路阳戏、南路阳戏两派
湖南花灯戏		灯调、小调等		湘西、湘南、湘北等地			分湘西花灯戏、湘南花灯戏、平江花灯戏三路，形成戏曲时间先后不等
傩堂戏	傩愿戏、师道戏	傩戏腔		湘西、湘南、湘北各地	湘西、湘南、沅水、澧水流域		清康熙年间即有演唱《孟姜女》的记载，迄今无专业剧团
苗剧	曾名苗歌剧	高腔、平腔	1954年	花垣县	花垣、吉首、古丈、凤凰等县		
侗戏		平腔、哭腔、仙腔	1951年由广西传入	通道县	通道县		无专业剧团
京剧	平剧		清光绪年间传入	长沙	全省主要城市		
越剧			民国年间传入	同上	长沙、株洲、衡阳、耒阳等地		省内现有耒阳越剧团

清初湖南驿道、河道示意图



志　略



剧　　种

湘剧　地方大戏剧种。民间一般称为大戏班子、长沙班子或湘潭班子。"湘剧"名称最早见诸民国九年(1920)在长沙印行的《湖南戏考》第一集西兴散人序。序中说:"闻之顾曲家,湘剧全盛于清同光间。"因湘剧用"中州韵,长沙官话"演唱,故一度曾称长沙湘剧。主要流行于长沙、善化(即今之长沙县部分地区和望城县)、湘阴、浏阳、醴陵、湘潭、湘乡、宁乡、益阳、攸县、安化、茶陵等县市,也经常到沅江、华容、南县、酃县、桂东、衡阳、耒阳等地流动演出。据同治《酃县志》卷十"风俗"条载:乾隆三十年(1765)二月,当地出有告示:严禁演《目连》、《西游》、《台城》等大戏。"大戏",即指湘剧。在江西,北起修水,南至吉安,也有湘剧流行。例如:萍乡县芦溪沅南村沅陂福神祠的古戏台后台墙壁上,至今还保留着自清道光二十六年(1846)二月初四起至民国二十八年(1939)十一月十一日止,湖南戏班在这里演出时的题字。其中有"民国七年星沙同春班在此亦乐"。同春班是长沙最大的班社。咸丰年间,浏阳、醴陵一带的湘剧班社,也经常演出于萍乡、宜春、上高、铜鼓、抚州等地,并一度成为吉安的守城戏班。

抗日战争时期(1937—1945)湘剧曾组成七个抗日宣传队,分赴湘西、湘南和桂北,宣传抗日,时间长达六、七年,又扩大了湘剧的流行区域。

湘剧声腔包括高腔、低牌子、昆腔、乱弹(又称弹腔)以及一些杂曲小调。

高腔是湘剧主要声腔之一。源于江西弋阳腔。进入湖南后,较快地吸收了湘中、湘东民间音乐并扎下根来,成为湘剧早期的高腔,其代表剧目为《目连传》。到明代万历年间,青阳腔进入湖南,已经地方化了的高腔,深受其影响,又吸收了青阳腔的"滚调"、"滚白"和"畅滚",发展为高腔中的长段"放流",逐渐形成具有独特风格的高腔,其代表剧目为《琵琶记》、《白兔记》、《金印记》、《鹦鹉记》等。

低牌子以唢呐、笛子伴奏,字多腔少。它的来源,目前资料不足,因而争论也较大。一说低牌子是一种独立声腔。民国九年出版的《湖南戏考》称之为"低调"。低牌子现保存有三百五十支曲牌,在连台大本戏中,与高腔分折间唱,多用于"饮宴"、"发兵"、"对阵"等群众场面的合(齐)唱。一说低牌子即昆腔,是昆曲地方化之后的俗称。词格、曲格均与昆曲相同,曲牌名称也大多一样,只是唱法上大同小异,较昆曲粗犷平直。

昆腔于明末清初传入。清康熙六年(1667)成立的老仁和班,为高昆兼唱。乾隆年间,

还有一个专唱昆腔的大普庆班。常演剧目有《游园惊梦》、《藏舟刺梁》、《剑阁闻铃》、《宫娥刺虎》等。后因乱弹(南、北路)兴盛,至同治、光绪年间,昆腔逐渐衰落,时至今日,湘剧已无昆腔剧目。

乱弹又分南路、北路、反南路、反北路以及吹腔(包括安庆调与苏乱弹)、平板(四平调)、卫腔等。从清乾隆时起,由徽班、汉班相继传入。道光年间,有以唱南北路为主的仁和班。后与高腔同为湘剧主要声腔。

自明初弋阳腔的传入,到清乾隆年间南北路的进入,先后近四百年,在明、清两代王朝的更替和其他政治动乱的历史背景下,经历代艺人的惨淡经营,才使四种声腔比较谐和地保存融合,发展为多声腔的湘剧。

湘剧在清同治、光绪年间,有剧目千余个,内容丰富,有来自北杂剧的剧目,如《单刀会》、《诛雄虎》、《北饯》、《回回指路》等;有来自早期弋阳腔的剧目,如《目连传》等;有来自弋阳腔和青阳腔的剧目,如《琵琶记》、《白兔记》、《金印记》等;还有大量《三国》、《水浒》、《杨家将》及“三十六按院”的一大批南北路剧目。经演出实践的消长更迭,现有传统剧目六百八十二个,其中弹腔剧目有五百个以上,高腔剧目近一百个,低牌子剧目保存在连台大本戏中的有二百多折,但独立单出为数不多,昆腔及杂曲小调剧目亦少。这些剧目均为中华人民共和国成立后老艺人能演的或前辈艺人演出过,尚存有剧本的。



这些剧目中,有的一个剧目可演七天七夜,有的可演十多个小时,也有只能一两个小时或几十分钟的单出或散折,还有少数结构、内容基本固定的常演的连台搭桥戏,如《征东》、《征西》、《唐明皇游月宫》、《二度梅》等。

辛亥革命和抗日战争期间,涌现出一大批宣传革命和抵抗侵略的创作剧目,最有代表性的是《刺恩铭》、《广州血》、《血溅沈阳城》、《东北一角》和改编的《新会缘桥》、《旅伴》等。

中华人民共和国成立后,增加了新的剧目,来源有:一、移植剧目,如《白毛女》、《血泪仇》、《陈三五娘》、《生死牌》、《春草闯堂》等;二、改编整理传统剧目,如《拜月记》、《追鱼记》、《百花公主》、《金丸记》、《李三娘》等;三、新编古装戏和现代戏剧目,如《文天祥》、《巴蔓子》、《田寡妇看瓜》、《山乡巨变》、《山花颂》、《园丁之歌》、《郭亮》、《湘潮》、《金家三只凤》等。

湘剧音乐,在中华人民共和国成立后,在搜集整理研究音乐资料,唱腔的革新以及乐队的充实等方面,均获得显著成绩。如:高腔曲牌、低牌子曲牌现均保存有五百多支;这些曲牌以及全部锣鼓谱等都已录音、记谱,有的出版成书,有的油印成册。创作和改编的湘剧《山花颂》、《拜月记》的音乐唱腔设计,获得好评。湘剧乐队原为“文武六场面”,即文场二

人，武场四人。现在一般剧团乐队至少有十二人。

湘剧的脚色行当，在早期以唱高腔为主的阶段，只分九行，即三生（老生、正生、小生），三旦（正旦、跻旦、老旦），三净（大花、二花、三花）。在农村班社中，这种体制一直保留到清末民初，俗谓"九条网巾打天下"。这种行当体制，要求演员一专多能，文武不挡，唱、做、念、打俱全。因常演《目连》、《封神》、《岳传》等连台大本戏，故生行居各行之首。花脸行剧目亦多，脚色繁重。旦行多代脚，如正旦代小王子（《岳传·牛头寨》之康王），跻旦代武小生（《牛头寨》之张宪），老旦代门子、家院等，花脸行兼演摇旦。自昆腔和南北路进入湘剧后，脚色行当，有所改变。分为大靠把（正末）、二靠把（副末）、唱工（正生）、小生、大花脸（大净）、二花脸（二净）、紫脸（唱工花脸）、三花脸（丑）、正旦（青衣）、做工旦（花旦）、跻旦（贴，包括武旦）、婆旦（老旦）等十二行。

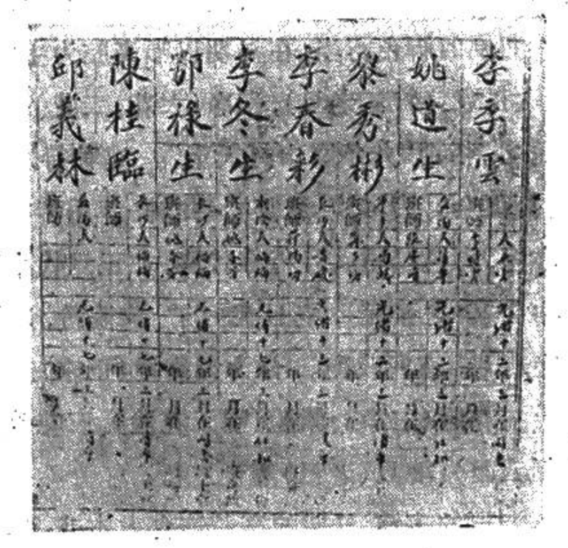
湘剧的表演，早期的高腔连台大本戏，重功架与特技。且融"百戏"、"杂技"、"武术"等于其中，如《目连》大戏很讲究"射叉"、"叠罗汉"、"爬竿"等技艺。青阳腔进入后，从偏重大锣大鼓的戏，变为也唱小锣小鼓的戏，特点是唱重于做，做工生活气息很浓，程式化的动作不多，如《琵琶记》、《金印记》的表演艺术，至今仍保留着凝重、古朴的风格。昆腔进入以后，表演艺术又有所发展，吸收了昆腔载歌载舞的特点，唱做并重，舞台表演活泼多姿，如《白兔记·打猎回书》、《破窑记·赶斋泼粥》，相传这是老仁和班小生杜三和喜保的创造，传演至今，仍有很大的艺术魅力。自从弹腔（南北路）进入湘剧后，在表演程式上有所加强，出现了一批如《水擒庞德》、《五台会兄》等以造型、功架著称的剧目，增设了紫脸这个行当。紫脸始于仁和班的郭少仁。同时由于高、弹同台，高腔吸收了弹腔所长的做工和武打，弹腔则受高腔滚唱的影响，发展成长段流水，如《斩李广》中连唱四十八个"再不能"，《程济赶车》中连唱二十四个"可怜主"以及《金沙滩》中的〔宝塔歌〕等。清末，京剧进入长沙以后，曾有十八位京剧艺人参加湘剧班同台演出，湘剧艺人又向京剧艺人学习武功，并在弹腔演唱中吸收了京剧一些花腔，又一次丰富了湘剧的表演艺术。

在行当应工上，湘剧还有不同于别的剧种的地方，如：《空城计》中，生扮司马懿。《沙陀国》中，紫脸扮李克用。《哭祖庙》中，小生扮刘谌。《装疯跳锅》中，净扮蒯彻。《琵琶宴》中，净扮赵炳，颇具特色。

湘剧长期在省会长沙演出，视野比较开阔，艺术交流多于本省的其他兄弟剧种，因此表演艺术上的革新得风气之先。加之省会长沙人文荟萃，观众文化水平较高，在清同治、光绪以后，文化人对湘剧颇为关注，如王先谦、王闿运、杨恩寿等，对剧目、表演多有评论，特别是晚清和民国期间，长沙的湘剧艺人受新文化思潮的影响，艺术上保守思想比较少，因此湘剧有一批经常上演的折子戏，表演上提高比较快，达到了精雕细刻的程度。

湘剧班社，清康熙以前，大多以演唱高腔为主，也有高昆兼唱者。乾隆年间，湘剧班社逐渐增多，长沙、湘潭已建"老郎庙"，老郎庙设有艺人名册，俗称红簿，管理上会的演员，并




李季雲
姚道生
蔡秀彬
李春彩
李冬生
鄧祿生
陳桂臨
邱義林

开始设科班传艺。道光年间，出现了最早以弹腔为主的仁和班。同治、光绪年间，不但班社蓬勃兴起，而且各地都办科班。当时长沙、湘潭两地，著名班社有普庆、泰益、太和、大庆、义华、仁和、大顺、永和、清华、仁寿、春台等。科班很多，最有名的有五云、福临、三元、庆升、华兴等。这些科班办班的时间较长，聘有名教习，如暨镇宝、姚春芳、姜星福、周太德、黄少梅等。他们大都毕生从事教学，授徒得法，因而人才辈出。以五云科班为例，出身该班的名演员至今仍为人所知的有李顺云、姜钟云、柳正云(介吾)、李桂云等不下百人。福临、三元、庆升、华兴等科班，也都培养了大批人材。民国十年以后开办了福禄、九如等女子科班，并创立了男女合演的班社，女演员中有不少艺技精湛的。民国二十八年，田汉在长沙主办“战时歌剧演员训练班”，培训艺人，先后组成七个湘剧抗敌宣传队，分赴湘南、桂北，宣传抗日。在抗日战争时期，不少名演员在战火中牺牲，湘剧也受到严重摧残。

中华人民共和国成立后，湘剧得以新生。在第一届全国戏曲观摩演出大会中，湘剧《琵琶上路》获奖，《打猎回书》、《五台会兄》获得好评，湘剧演员徐绍清、彭俐侬、陈剑霞、杨福鹏、罗元德分别获得演员一、二、三等奖和奖状。各地剧团办了演员训练班，湖南省成立了艺术学校湘剧科，承先启后，培养了大批人才。许多从事戏曲表导演、音乐创作、舞台美术的新文艺工作者参加湘剧团体工作，整理、创作了大批新剧目，《拜月记》、《生死牌》先后在上海拍摄成电影艺术片。1960 年成立了湖南省湘剧院，整个湘剧事业不断向纵深发展。

“文化大革命”期间，全省湘剧团全部被迫解散，人员下放劳动。绝大部分名老艺人、作者、导演，受到不同程度的迫害，有被迫害致死或致残的。大量湘剧剧本和各种资料被毁弃。

1978 年 12 月中国共产党十一届三中全会后，湘剧界才开始复苏，进行了一系列拨乱反正工作。现已恢复省湘剧院及市、县湘剧团六个，并积极培训新一代演员。

祁剧 地方大戏剧种，旧称祁阳班子。民国年间，称祁阳戏，民国二十三年(1934)《剧学月刊》曾载新田人刘守鹤《祁阳剧》专论。清末江西、福建等地，称祁阳戏为楚南戏。中华人民共和国建国后，定名祁剧。祁剧，兼有高、弹、昆三种声腔。在其发展过程中，逐渐分支为永河、宝河两大流派，但舞台语言，统一用经过规范化的祁阳官话。艺术特点高亢、粗犷，带有浓郁的山野气息。

明初，弋阳腔传入湖南后，流传到祁阳一带，与当地的民间艺术相结合，逐渐地方化。《目连传》为弋阳腔最早的剧目，祁剧艺人向称目连戏为祁剧高腔之祖，确知祁剧最早的声腔是高腔。据清代同治九年修纂的《祁阳县志·艺文志》所载邓奇逢追叙祁藩王轶事诗《祁阳杂咏》之四，记述明末本地优伶在祁阳王府的演出活动，此时祁阳地方已有体制较完备的戏班。昆山腔风靡全国后，祁剧又吸收了昆腔和昆腔剧目。《浣纱记》中的《歌舞采莲》一折，祁剧至今尚能演唱。清康熙后，祁剧先后融汇徽调、汉调和西秦腔，而形



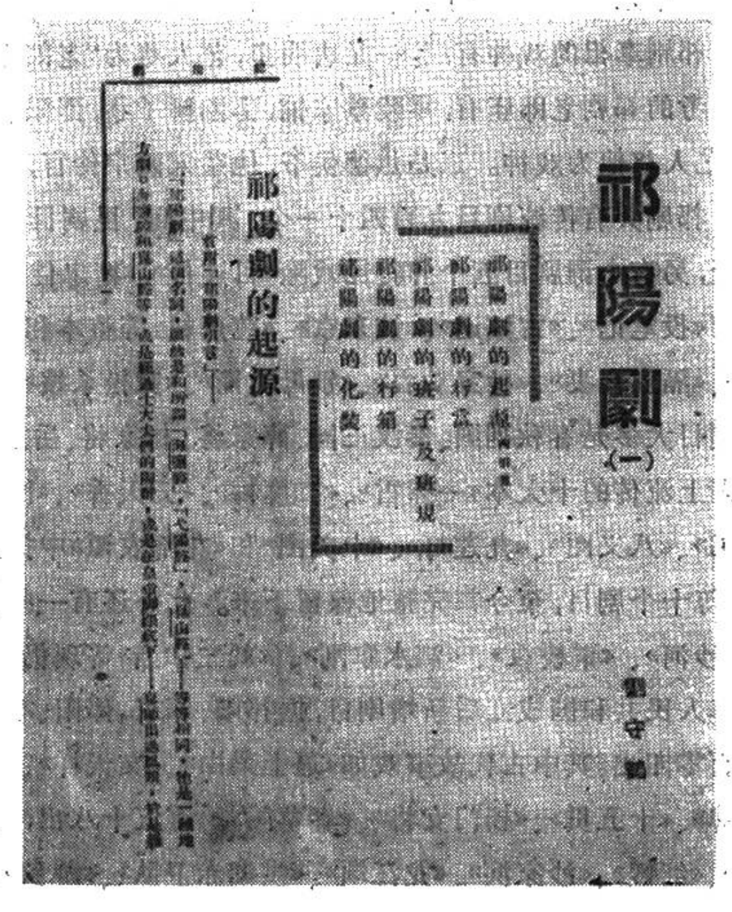
劇學

月刊

第三卷 第三期

中華民國二十三年三月出版

南京戲曲音樂院北平分院研究所



祁陽劇（一）

劉守鶴

祁陽劇的起源

祁陽劇的行當

祁陽劇的班子及班規

祁陽劇的行頭

祁陽劇的化裝

祁陽劇的起源

成弹腔(南北路)。在弹腔的发展过程中,祁剧与宜黄戏有过较多的艺术交流,南路曾受过宜黄腔的一定影响。随着声腔的增多,剧目、表演艺术日益丰富,祁剧逐渐成为一个多声腔的剧种。

祁剧流布区域广阔,除湖南的衡阳、邵阳、零陵、郴州、怀化五地区外,并流行于毗邻各省(区)的广大地区。如今广西壮族自治区的全州、桂林、平乐、柳州等地。清咸、同年间有瑞华班、庆芳班在桂林演出。清光绪二十六年(1900)唐景崧办"桂林春班",聘请了不少祁剧艺人。桂林、全州创办的科班,都请了祁剧艺人担任教师,如桂永寿、唐玉明、李玉亮、苏荣兰等。祁剧在广东演出已有两百多年的历史。清乾隆五十六年(1791)广州《梨园会馆上会碑记》,载有二十二个湖南戏班,其中不少为祁阳班子。在粤北连州、韶关、南雄等十四县以及潮州、汕头等地,常有祁剧班社去演出。江西赣州地区,祁剧演出活动频繁。祁剧艺人向有"三下赣南"的传说,清乾隆时去了第一批,清同治末年由张永发、邓如鹊组织的仁和班为第二批,清末民初由胡洪贵、朱仁山等组织的福兴班为第三批。民国十六年(1927)前后,在赣南有三十七个祁剧班。五十年代初在赣南还有六个专业祁剧团。福建西部的宁化、清流、明溪、永安、连城等地,也是祁剧活动地区。据宁化县调查,在宁化坊田池氏祠堂戏台壁上留有乾隆丙辰(1736)寒食节湖南新喜堂班到此演出的题字。清道光以来,去闽西的有喜光班、荣盛班、双贵班等;清末民初龙明信从祁阳带去新福祥班,该班在闽西活动三十余年,并招收了祥、忠、永三科徒弟。

祁剧奉祀的戏神有三:一是唐明皇,艺人尊为"老郎皇",生日为农历六月二十四日。现可查考的祁剧老郎庙有:零陵蔡家铺,邵阳狮子巷,邵阳白仓,江西赣州八角井。二是雷海青,艺人尊他为戏神。三是焦德侯爷,他系宋徽宗伶官,生日为农历十月二十一日。

祁剧共有传统剧目九百四十一个,其中高、昆剧目一百七十七个,弹腔剧目七百五十九个,另有小调剧目五个。高、昆戏除《目连传》、《精忠传》、《观音戏》、《夫子戏》等大本戏外,还有《投笔记》、《古城记》、《访东京》、《芭蕉树》等整本和《来迟赶潘》、《金精戏仪》、《玉莲投江》、《隔窗会妻》、《杜宝劝农》、《别母乱箭》、《武松杀嫂》等百多个单折,都是常演剧目。弹腔剧目大多是春秋列国、秦汉三国、薛家将、杨家将、岳家将、水浒故事及包公戏、按院戏。江湖上流传的十大本《一捧雪》、《二度梅》、《三天香》、《四国齐》、《五岳图》、《六月雪》、《七剑书》、《八义图》、《九莲灯》、《十美图》和《花部农谭》中提到的《两狼山》、《赛琵琶》、《清风亭》等十个剧目,至今都完整地保留下来。此外还有一些稀有剧目如《瑞罗帐》、《阴阳树》、《闹沙河》、《铜桥渡》、《泗水拿刚》、《刘二扣当》等现仍经常演出。常演剧目将近四百出。中华人民共和国成立后新增剧目,据祁阳、祁东、邵阳、零陵四个祁剧团演出新剧目统计共一百零四出。其中古代故事戏如《逼上梁山》、《文天祥》、《将相和》、《梁山伯与祝英台》、《生死牌》、《十五贯》、《杨门女将》、《春草闯堂》等五十八出,现代戏如《白毛女》、《赤叶河》、《菊花》、《红嫂》、《沙家浜》、《龙江颂》、《洪湖赤卫队》、《游乡》、《山乡风云》等四十六出。

祁剧音乐唱腔，素以高亢、激越见称，高昆及吹奏曲牌十分丰富，共有一千零七十九支。高腔是祁剧中最古老、最有特色的声腔。演唱时，以鼓击节，出腔配有锣鼓、唢呐伴腔。其曲牌分为南、北、正、杂等类别。南、北的区别表现在旋律和乐曲情绪上，南的较抒情，北的较悲壮。正、杂之分，即连台本大戏为正高，其余为杂高。咬字注重单、双、空、实，出音区别抑扬、顿挫。帮腔有两种形式，永河派以人声帮腔，宝河派以唢呐帮腔。昆腔与高腔一样，也有正、杂之分，演唱时用唢呐和笛子伴奏。弹腔分南、北路。南路还包括弋板、安春、阴皮、七句半等。演唱时男女分腔较严格。南、北路旋律，相互糅和应用的，称为"南转北、北转南"。独特的唱腔，有"四门腔"和"吊句子"(也叫丢句子)。四门腔南、北路均有，为皇帝与统帅所专用。弹腔调门高，只老旦和小丑用本嗓，其余各行都用真假嗓结合演唱，但声音各有区别。须生用沙音，以表现其苍老；小生用子音，以表现其文秀；小旦用窄音，以表现其柔媚；花脸用霸音，以表现其粗豪。祁剧的过场音乐分大牌子和小牌子两类。大牌子用一对唢呐齐奏，故又称"唢呐牌子"，小牌子以笛子、胡琴、三弦等乐器演奏。打击乐中，有特制的高音战鼓、帽形噪鼓、高音小锣和低音大锣、大钹。弦乐有祁胡、月琴、三弦、板胡四大件。祁胡是主奏乐器，音调特别高亢。

祁剧的表演，有一套特有形式。如"亮相"，必须在撩袖、抖袖、整冠或理鬓之后。"开衫子"，分全衫子和半边衫子两种。表演动作要求"归子午"，即眼睛、鼻子、胸膛、手指、脚尖的动作目标的一致性。出手、出脚，各行当有着严格的区分：出手，花脸过头，须生平眉，小生平肩，旦脚平乳；花脸武戏用虎爪，蟒袍戏用龙爪，生、旦两行武戏用剑手，文戏用兰花手。出脚，花脸盘腿，踢出时脚稍弯，要见靴底。生行偏腿直踢，脚尖落地。旦脚出脚，脚尖不能高过五寸。"马路"有几十种舞蹈动作，常用的有跑马、溜马、冲马、勒马、退马、纵马以及马失前蹄、马落陷阱等。特别讲究腕子功，要求做到柔若无骨，能倒掌，转动灵活自如，运用罗口袖能快速抓、抛、转、挽，变化繁多。眼神表情多种多样，表现吃惊或焦急用斗眼，表现沉思用梭眼，表现威武英俊用颤眼，表现人之喜悦、爱慕用俊眼等，故演员特别注重眼神训练。祁剧表演的艺术风格，粗犷朴实而富于山野气，表现战斗生活则更为强烈。高昆戏如《岳传》的《牛头寨》，《封神传》的《反五关》，《目连传》的《打三官堂》、《刘氏逃棚》等，都很突出。弹腔戏更发展了这种特点。如《夜战马超》，张飞赤膊上阵；《马刚打闸》的马刚用锏打闸门，动作粗野，气氛紧张；《三气周瑜》的张飞，脚踏在周瑜腿上，伸出虎爪，对准周瑜的双眼，大声吼叫；《秦府抵命》的秦灿，除扑桌、丢桌的大动作外，并与王桂英扭打，三进三退，最后一脚把王桂英踢出府外。祁剧的表演艺术的另一面是细腻精致。高昆戏如《昭君出塞》、《歌舞采莲》，弹腔戏如《烤火下山》、《拾玉镯》、《绣楼赠塔》、《捡柴》等，都是动作细腻，表情生动，经过精雕细琢的代表剧目。祁剧丑行艺术相当发达，除应有的幽默、诙谐外，且多泥土气息。此外，表演上还注重绝招与特技，如打叉、罗口袖功、罗帽功、紫金冠功等；有些戏把民间武术融入武打场面，使动作更精练而富于地方色彩。以前进门时演员多以单

脚一跳而入，叫“小跳”，现已不用。

祁剧脚色行当为正生、小生、正旦、小旦、老旦、花脸、丑脚七行，但每个戏班除正旦、老旦只一个外，其他诸行都有多人，而七行的格局不变。每行演员多了，技术水平不一，于是产生了当场制，各行分为当场、二个、三个等。到抗日战争前后，又加“特别当场”（即副当场）。这种当场制，到本世纪五十年代初才被取消。

祁剧化妆，除花脸、小丑有脸谱外，小旦化妆，还画眼填眉，施粉涂朱，其他各行就较简便，老旦只加发髻，生脚只挂胡须加冠带，不施脂粉，小生只加冠带，不施脂粉，近三十年已有很大改进。祁剧服饰也有它的特点。旧时穿的蟒与官衣，用的是圆口罗袖。靠旗扎在腰上，展开的幅度不大，现俱有改变。旦脚用的七星额，缀七颗明珠，间以彩色绒球。还有软罗帽、活动紫金冠等。祁剧甩发与众不同，旦脚用软打发，其他各行则用布制“披发”。各行用的靴子也有区别，花脸用木制高底靴，生、丑用平底快靴。

祁剧班社，有科班、中班、江湖班三种。科班，入科三年满师。今知最早一个科班，是祁阳人王春（一说是黄绍连）约在道光年间创办于白水。稍后在零陵有蒋旺，在桂阳有萧吉，在祁阳有罗琼、蒋新等。自清咸丰到抗日战争前后，共办七十九个科班。仅祁阳县就办有鸿、元、如、永、祥、方、香、梅、茂、云、玉、翠、文、馥、明、三、和、安、喜、荣、仁、梓、枝、劝、福、观、锦、秀、柱、忠、浯、国、有、新、美、赛翠、丽、巧、宜、甫、凤、富、超、云等四十四个科班。东安创办月、翠、盛、最、品、玉、韵、仙、楚、瑞、连、金、进等十四个科班。宝庆府所属各县办有宝、华、福、松、镇、庆、金、艳、青、云等十个科班。湘南各县办有云、荣、文、汉、昇、民、春、金、富、云、胜等十一个科班。此外，随师学艺的也不少，其中影响大的有陈玉官（生）、邹镇龙（花脸）、刘永和（花脸）、张秀兰（旦）、周秀凤（旦）、邓昆山（旦）、王和珍（旦）、罗洪卿（鼓师）等。

中班，学员出科后，还须帮师三年，这三年便称中班。学员一面唱戏，一面学戏，所不同的是可拿到微薄工资。

江湖班，即职业班社。今知最早的江湖班，是清康熙时在武岗一带演出的老春华班。清乾隆时有新喜堂班、瑞华班、庆芳班。清道光时有老四喜班。清同治以后有吉祥班、祥泰班、天庆班。清末的四喜班、荣庆班、老永和、天仙园合称为四大名班。民初到抗日战争前后的著名江湖班，祁阳有大舞台、发舞台和国华班，零陵有明正戏院、品舞台、开明戏院，宝庆有紫云台、用中戏院，宜章有大吉祥，桂阳有太和园等。

中华人民共和国成立之初，艺人纷纷自动组织剧团。据1956年剧团登记表统计，全省共有祁剧团二十九个，从业人员一千九百七十二人，祁剧事业蓬勃发展。为满足观众需要，1960年中共湖南省委决定建立湖南省祁剧院。零陵、邵阳、衡阳、郴州、祁阳、祁东、武岗等地、-县祁剧团，先后开办小演员训练班。省戏曲学校也于1963年设祁剧科，共招收学员二百五十四人。这批小演员茁壮成长，现在他们已成为各祁剧团的骨干力量。但在十年动乱中，许多剧团被解散，大部分艺人下放农村，使祁剧艺术受到摧残。中国共产党十一

届三中全会后，全省已恢复二十二个祁剧团，为振兴祁剧打下了良好的基础。

近三十年来，祁剧艺人积极挖掘传统剧目，整理出《昭君出塞》、《闹严府》、《牛皋毁旨》、《绣楼赠塔》、《柳迎春》、《武松杀嫂》、《访贤记》、《包公坐监》等剧目，在全省历届会演中被评为优秀剧目并获奖。《昭君出塞》曾三次上北京汇报演出。1960年春湖南省祁剧艺术代表团在怀仁堂向中央党政领导人汇报演出了《闹严府》。自1958年以来，创作、改编了《黄公略》、《燕子与兰兰》、《送粮》、《松坡将军》等现代戏。其中《送粮》拍摄成戏曲艺术片。1980年10月到12月，湖南省文化局组织全省祁剧名老艺人，在祁阳举行了祁剧教学演出，组织了中、青年主要演员两百余人学习优秀传统剧目，并选出二十四个优秀剧目录相，为祁剧保留了一份珍贵的艺术遗产。

辰河戏　地方大戏剧种。以高腔为主，兼有昆腔、低腔和弹腔。在清道光元年(1821)《辰溪县志》中称为"高腔戏"。清末传入的弹腔，民间称为弹戏或汉戏。因剧种流行于今湖南省的怀化地区、湘西土家族苗族自治州，以及贵州省的铜仁地区、黔东南苗族侗族自治州，四川省的酉阳、秀山，湖北省的来凤、咸丰等县，这一地域属沅水中、上游，俗称"辰河"，民间亦将它的演唱团体称为辰河班子。且因旧时辰州所辖的沅陵、泸溪、辰溪、溆浦四县戏班最多，故又有辰州班子之称。民国三十三年(1944)，"辰河戏"名称首次出现于沅陵《力报》，但民间仍无此称呼。本世纪五十年代初所建职业剧团，主要演唱高腔和弹腔(汉戏)，多称高汉剧团。1955年湖南省第二届戏曲观摩会演期间，正式定名为辰河戏。

辰河高腔源于弋阳腔，约于明初自江西传入。经与当地语言、民歌、号子、傩腔及宗教音乐等的长期结合，逐步衍变并形成了辰河高腔。早期的辰河高腔，多演唱连台本《目连》。泸溪县浦市是明代到清中叶时沅水中、上游最大的商业口岸，也是辰河高腔形成、发展的主要基地。在浦市浦兴古寺前，曾有明崇祯四年(1631)所立石碑一块，碑刻内容大意为：浦兴古寺为阖市礼佛圣地，每年中元节内修盂兰盆会，超度伤路亡魂，因果圆满之日，高挂郗氏幡旌，预期演唱四十八本《目连》戏剧，忠孝节义，普劝善缘。辰河戏这种演唱四十八本《目连》的传统，直保留到本世纪三、四十年代。辰河高腔在形成过程中，还受到青阳腔的影响，《金盆捞月》等早期青阳腔剧目，至今仍为辰河高腔所保留。到了清乾隆、嘉庆间，辰河高腔的演唱活动，配合宗教祭祀，已极为盛行。乾隆三十年(1765)《辰州府志》载："岁时祈赛，惟僧道意旨是从。有上元醮、中元醮、土地寿、梓潼寿、城隍寿、伏波寿、傩神寿、佛祖寿、火官寿、五通寿、傩神会、龙船会、圣母会、降香会、阳尘会。"在名目繁多的祈赛活动中，演唱高腔戏，是其中不可缺少的内容。这一时期，沅水也是我国与东南亚缅甸、南掌(今老挝)等国往来的交通要道，外事交往中，亦常有辰河高腔的演唱活动。乾隆五十三年(1788)，王昶在《雪鸿再录》中所记载的芷江县城"闻缅贡将至，灯棚戏馆，陈设甚盛"，即是一例。乾隆、嘉庆间的主要班社有：溆浦的大洪班、天乐班；浦市的大红班；芷江的大洪班等。嘉庆十四年(1809)，洪江艺人修建了规模宏大的老郎庙。老郎庙大殿有

“翼宿宫”匾额，供唐明皇神像。

高腔戏在沅水中、上游沿江口岸盛行的同时，也向少数民族聚居的边远山区渗透。沅水最大的支流酉水流域，湘、鄂、川三省毗连，是土家族的聚居区。雍正间“改土归流”以后，辰河高腔流入保靖、永顺、龙山，并在四川的酉阳、秀山等地盛行。乾隆三年(1738)酉阳龙潭万寿宫迁建落成，相传便是请的辰河班子演《目连》，至今辰河高腔与四川省酉阳、秀山一带的川剧高腔在声腔、剧目等方面，多有相似之处。后来，辰河高腔又传到了乌江流域的印江、思南、德江和沿河(亦为土家族地区)。在凤凰苗区，辰沅永靖兵备道傅鼐，在镇压乾嘉苗民起义的过程中，采取“治者为剿抚两端”的方针，大修庙宇、戏台。嘉庆初的四年间，他便亲自主持新修和重建了九处庙台(据《凤凰厅志》)，多有辰河高腔演出遗迹。“改土归流”后，沅水上游清水江得到疏浚，成为侗区与外界联系的通衢，“苗船百余赴湖南市盐布粮货，往返倡道，民夷大忭，估客云集”(魏源《圣武记》)。辰河高腔通过贸易的往来，自洪江传到了通道、晃州侗区和贵州天柱、黎平侗区。同治十三年(1874)在通道县牙屯堡瑶朗寨(侗区)还办过高腔班。

嘉庆、道光年间，除职业戏班外，还出现了大量的围鼓堂。“城乡善曲者，遇邻里喜庆，邀至其家唱高腔戏，不妆扮，谓之‘打围鼓’，亦曰‘唱坐场’。士人亦间与焉。”(道光元年《辰溪县志》)相传嘉庆、道光间的辰溪县令刘家传，以及后来光绪间的辰沅永靖兵备道庄赓良，都曾坐唱过高腔戏。一批知识分子参加围鼓堂的活动，他们为艺人校勘剧本、订正曲牌，对发展高腔艺术起了积极作用，同时也提高了艺人的社会地位。

昆腔传入情况不详。现仅知清初顺治年间，在保靖的土司王府里，已出现“优人唱南北调”(谈迁《北游录》)。到了嘉庆、道光年间，洪江的昆腔演唱盛行。杨懋建在《梦华琐簿》中记载：“长沙普庆部佳伶”曾超，“学南北曲最多，长沙诸郎中殆无其耦。”而这位艺术家却是“昔在洪江，桐城朱啸崖摄会同令(按：时洪江隶会同)，朱抱荷幕中颇眷。之后随星桥来长沙”。擅唱南北曲的曾超，曾在洪江演唱过昆腔。

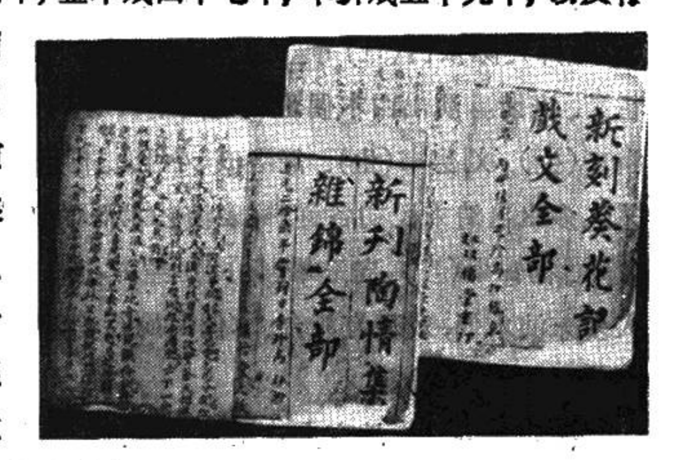
辰河低腔在唱腔上，与昆腔大同小异。不同的是昆腔用笛子伴奏，而低腔则用唢呐伴奏。但艺人们在习惯上，历来将它列为不同于昆腔的另一种声腔。其流入情况不详。

道光、咸丰后，商业口岸洪江，作为沅水上游桐油、鸦片、木材的集散地，经济繁荣，会馆林立，戏班云集，号称“七冲八巷九条街，四十八个半戏台”。同治、光绪间，荆河弹戏艺人周双福、周松贵兄弟先后来洪江搭辰河班，带来了弹戏艺术。浦市名艺人杜凤林、安启家等，亦闻讯前往学艺。在此之前，辰河高腔艺人来源为四：一、艺人世家，如辰溪籍艺人向寿卿，曾祖父向光前(1803—1850)，祖父向梅峰(1831—1910)，父亲向代健(1880—1938)，四代相传从艺；二、流浪儿童随班拜师学艺；三、围鼓堂的业余爱好者下海，成为职业艺人；四、唱辰河高腔的矮台班(木偶班)艺人走上高台(舞台演出)。光绪二十一年(1895)，周氏兄弟开始在洪江、黔阳、靖县等地教授科班，后又邀请常德弹戏艺人吴金凤等

到科班任教，以较正规的方式培训人才。艺徒们在科班学弹腔，出科后搭班再学高腔，后来多成为辰河戏的骨干力量。在此同时，大批常德弹戏艺人纷纷到洪江等地，与高腔艺人同台演出，传授弹腔技艺。溆浦一带辰河弹腔的形成，则受其毗连地区祁剧的影响。辰河戏自此成为以高腔为主，并兼有昆腔、低腔和弹腔的多声腔剧种。这使得清末民初，职业班社蓬勃兴起，演唱活动遍及城乡。今在芷江县浮莲塘唐氏宗祠戏台后的粉墙上，尚留有嘉庆十八年(1813)以来的大量戏班演出题壁。自清末民初至中华人民共和国成立前，著名班社先后有浦市的双少班、溆浦的元和班、洪江的荣庆班、芷江的云龙班等。

民国时期，辰河戏逐渐走向衰落。艺人生活困苦，戏班行头破烂。至四十年代末，戏班散班者甚多。中华人民共和国成立后，辰河戏恢复了生机。五十年代，先后有溆浦、辰溪、沅陵、洪江、黔阳、芷江、泸溪、会同等县(市)成立了职业剧团。同时，湖南省文化部门曾对这一古老剧种的艺术遗产进行挖掘和整理，使一批有特色的剧目重见天日。其中经过整理改编的辰河高腔《破窑记》和《李慧娘》二剧，曾随湖南省戏曲艺术团进京汇报演出，使辰河戏第一次登上首都舞台。1963年，黔阳专区又组织了辰河戏艺术遗产挖掘工作组，再一次进行了较全面的挖掘和整理。“文化大革命”中，辰河戏所有剧团被强迫解散，许多艺人流离失所。中国共产党十一届三中全会以后，辰河戏重又获得新生。溆浦、沅陵、泸溪、芷江、辰溪五县职业剧团陆续恢复，近两百个业余和半职业辰河戏剧团，也在各地农村和集镇蓬勃兴起。1981年，湖南省文化局在溆浦县举行辰河戏教学演出，抢救和继承优秀传统艺术，并由中国艺术研究院录相。同年，湖南省艺术学校在怀化市开设辰河戏科，辰河戏自此有了培养人才的专门学校。

辰河戏现存高腔剧目有连台本大戏六个，整本戏四十七个，单折戏五十九个，以及有部分定本的条纲戏七十一个，是湖南保留高腔剧目最多的剧种。《目连》(包括《前目连》和《后目连》)有“戏娘”之称，旧时演唱“大愿戏”(亦称“万人缘戏”)时，常与连台本《梁传》(《梁武帝》)、《香山》(《观音》)、《金牌》(《岳传》)、《封神》同演，统称“四十八本目连戏”。整本戏和单折戏剧目，多系明、清传奇古本。苏(《黄金印》)、刘(《大红袍》)、潘(《一品忠》)、伯(《琵琶记》)称为四大本看家戏。还有《楚荆山》、《九里山》、《葵花井》、《孝泉井》等整本。《天开榜》、《古玉杯》、《坐衙嘲笑》、《金盆捞月》等为其他剧种所少见。《三闯挡夏》、《装疯跳锅》等剧目富有特色。溆浦一带艺人，还曾移植《双麒麟》、《织回纹》、《满门贤》等一批木偶班演出的高腔剧目。由于高腔的盛行与普及，在一些地方，《战洪州》、《芦花荡》一类的弹腔剧目，也被移植作高腔演唱。辰河昆腔、低腔剧目多失传，现



仅存夹杂在高腔剧目中的二十二个单折，如《红梅阁》中的“判奸”（昆），《龙凤剑》中的“火烧轩辕坟”（低），《拜月亭》中的“走雨”、“招商店”，《百花亭》中的“斩巴”等，为昆低间唱。昆腔和低腔一些剧目虽失传，但曲牌、唱词仍为艺人抄录保留。弹腔剧目现存三百五十个，多与常德汉剧、荆河戏相同。

辰河高腔在浦市官话的基础上，提炼而形成舞台语言。现存曲牌二百余支，高亢粗犷，具有湘西地方特色，称“浦腔浦调”。曲牌的运用，艺人有“走路〔驻云飞〕，奏本〔玉芙蓉〕，发气〔风入松〕，开打〔混江龙〕”的传统说法。约自道光年间开始，逐步将人声帮腔改为唢呐帮腔，至民国初，尚有个别剧目由鼓师帮腔，以后遂完全为唢呐所代替，形成了辰河高腔不同于其他高腔的显著特点。武场面（打击乐）至今虽仍保留了早期高腔草台演出的大锣大鼓，但在剧场演出时已不多用。昆腔现存曲牌共有一百六十二支。低腔现存曲牌三百多支。弹腔的舞台语言，沅水中、上游沿岸市镇多操常德官话，边远地区则多夹方音。弹腔音乐由北路和南路组成，与常德汉剧、荆河戏基本相同。

早年，辰河高腔脚色分为生、旦、净、丑、外、副、末、贴八行，艺人自称“八角子弟”。清末民初以来，逐渐归纳为生、旦、净、丑四行。其中生行艺人多青年时演小生、中年以后演正生、老生。老旦多由丑行兼演。演员多能兼文武场面，只有唢呐须专人吹奏。辰河戏表演艺术朴实，有浓郁的泥土气息，早期化妆简单，接近生活，略施朱墨，不着重彩。在武戏中，融化了民间拳术的招式。随着湘西山区的开发，艺术交流增多，辰河戏在保持本剧种特色的基础上，吸取兄弟剧种的长处，使自己的表演艺术更臻丰富，并形成了四条各具艺术风格的路子。一、下河路子，以浦市为中心。由于围鼓堂盛行，形成了这里讲究唱功，多唱传奇本高腔戏的特点。著名艺人有向代健（生）、米殿臣（净）、杨学英（生）、陈德生（丑）、石玉松（鼓师）、陈依白（旦）等。二、中河路子，以溆浦为中心。艺人多由木偶班走向舞台，表演粗犷、诙谐。演出由木偶班移植的剧目时，有较多的随意性。著名艺人有刘子焕（净）、杨世济（生）、刘德书（生）、舒洛成（小生）、杨宗道（小生）等。三、上河路子，以洪江为中心。艺人多出自清末民初各科班，表演艺术严谨规范，上演剧目高、弹并重。著名艺人有安启家（净）、杨锦翠（旦）、向玉翠（旦）、王兰芳（旦）等。四、白河路子，以永顺县王村为中心。艺人多兼演木偶，戏班有舞台、木偶两副行箱，唱腔、道白多操当地方音。著名艺人有李刚泰（生）、鲁金堂（净）等。

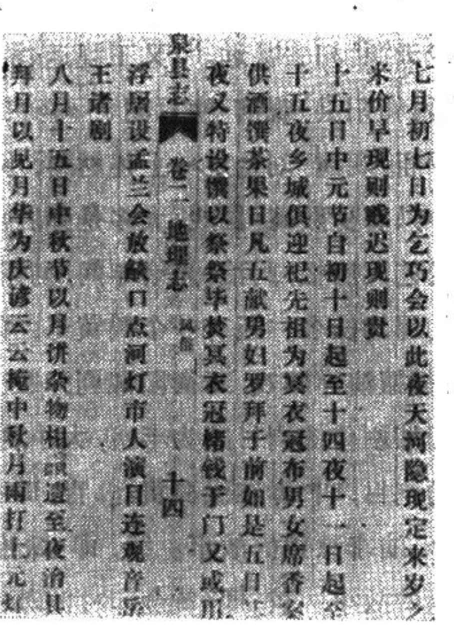
衡阳湘剧　地方大戏剧种。流行于衡阳市、郴州市及衡阳、衡南、衡东、衡山、耒阳、常宁、郴县、永兴、安仁、资兴、桂阳、桂东、宜章、汝城、茶陵、攸县、酃县等县，还曾流行于江西永新和广东乐昌等地。它有昆、高、弹三种声腔，是一个保留昆腔剧目较多的剧种。

衡阳湘剧最早是以班社命名的，如老天源班、老吉祥班等等。民间称它为衡州班子，或称衡州大戏班子。民国初年，弹腔剧目兴盛，也有称之为衡州汉调的。中华人民共和国建国后，定名为衡阳湘剧。

衡阳地方有关戏剧的史料，最早见诸南宋文天祥之«衡州上元记»，记的是民间的百戏、歌舞。

衡阳湘剧的起源，据老艺人祖辈相传，说明代有个江浙人，姓冯的官员，带来戏班，是为衡阳有戏班之始。此说似可信。明万历间徐复祚«曲论»附录载：“衡州太守冯正伯，名冠，邑人。少善弹琵琶歌金、元曲，五上公车，未尝挟筴，惟挟«琵琶记»而已。”证诸明嘉靖«衡州府志»“郡邑职官表”载：“冯冠，直隶苏州府常熟县人，由进士嘉靖二十三年任（衡州知府）。”又据清乾隆«衡州府志»卷七“古迹·周仓刀”载：“在（耒阳）县治西边有关夫子祠，嘉靖丙辰（嘉靖三十五年）里人谭仁夜宿其中，醉后唱‘大江东……’，呼‘周仓拿刀来！’”明嘉靖间，衡阳有戏，应是事实。当时唱的是何种声腔，已难查实。但据乾隆刊本«清泉县志»（清泉，今属衡阳县）“风俗”条载：“十五日中元节，市人演«目连»、«观音»、«岳王»诸剧。”从有记载的剧目来考察，弋阳腔曾在衡阳地方扎根发展。上述剧目至今仍保留在衡阳湘剧传统剧目中，仍是用高腔主唱的。


乾隆癸未年辑
清泉縣志
本署藏板


七月初七日为乞巧会以此夜天河隐现定来岁之
米价早现则贱迟现则贵
十五日中元节自初十日起至十四夜十一日起至
十五夜乡城俱迎祀先祖为冥衣冠布男女席香案
供酒馔茶果日凡五献男妇罗拜于前如是五日
夜又特设馔以祭祭毕焚冥衣冠楮钱于门又或用
泉县志　卷二　地理志　风俗　十四
浮屠设盂兰会放燄口点河灯市人演目连观音岳
王诸剧
八月十五日中秋节以月饼杂物相馈遗至夜治具
拜月以见月华为庆谚云云掩中秋月雨打上元灯

衡阳湘剧昆腔，据老艺人传说，是在明天启七年（1627）桂王就藩衡州，带来的昆腔戏班。当时桂王府中，“笙歌之盛，不减京畿”。（见乾隆«衡阳县志»）明末，王府伶人，流散民间，搭班演出。昆曲遂与地方方言和民歌音乐相结合，逐渐地方化。康熙年间，«广阳杂记»的作者刘献廷（1648—1695）住在衡阳时，看过当地戏班演昆腔戏«玉连环»，说“楚人强作吴歈……使余非久客衡阳，几乎不辨一字”。这一记载，确切证明衡阳在三百年前已有地方化了的昆腔。

高昆演唱时期，衡阳本地的戏曲活动已相当盛行。清康熙年间或更早一些时候，清泉县的农村中，已有很多戏台，且经常演戏。清康熙十年（1671）刊«衡州府志»载：“吾衡之俗，每岁五月朔，七月中，必崇台演戏，浃旬不休，观者如堵。日耗财为厉不少。”

衡阳湘剧弹腔（也叫“南北路”）最早进入衡阳的时间，无史料记载。据老艺人传说，北

路和南路是分别传入的，且各有其不同的剧目。到清咸丰，洪秀全建立太平天国，这时期江南一带，战事频仍，衡阳为湘军建造水师战船的重要基地，局势比较安定，一些徽班、汉班艺人，辗转来到湖南，组班或搭班演出。这些声腔艺术对衡阳湘剧弹腔的完善起过有益的作用。在引进皮簧声腔的同时，还吸收了湘剧和祁剧弹腔的一些板式，如"九腔十八板"和大量的"三眼板"，即来自湘剧，"吊句子"则来自祁剧。湘剧弹腔至今仍可与衡阳湘剧弹腔同台演出。

同治初年，衡阳湘剧弹腔已很盛行。清杨恩寿在《坦园日记》中载："同治壬戌(同治元年，1862)三月，初四日，晴……(杨氏此时路过衡阳)早起探得财神殿演老天源部，午间遂独步河街入睿日门，由集贤巷而至剧场，人山人海，万头攒动。始演《赵宏观榜》，次演《沙桥饯别》，殊冷落也。……排场忽换为《斩黄袍》之戏，生旦净丑颇佳。……饭后……正演《生祭》……次演昆曲之《刺梁》，最劣，兴致阑珊，出郭门殆将归矣。河市行人如织，哗言万寿宫戏局绝佳，余亦随之而往。正演《三官堂》全围……台下三五少年，相谓此'义和班'也，视'老天源'相去甚远。"又王闿运《湘绮楼日记》载：同治九年(1870)二月十四日，王在查江(今属衡阳县)观演《铁冠图》、《杨家将》。同治十一年三月五日，王在红络桥(今属衡阳县洪罗庙)观演《刘金定》。上述材料，不但反映了同治年间衡阳湘剧的演出盛况，而且演出剧目中只有少数高、昆戏，大多是弹腔剧目，说明此时弹腔在衡阳湘剧中已占主要地位。

据老艺人回忆，同治、光绪年间，衡阳湘剧有四大名旦：彭、邓、周、邱。彭名字学，邓名光右，周、邱均佚名。还有一个叫黄玉兰的，也是名旦，中年以后，改习净，又是名净。这五位艺人，都擅演弹腔戏，对衡阳湘剧弹腔艺术的发展有过贡献。

衡阳湘剧传统剧目颇为丰富，大小剧目仍保存有五百个左右，著名的是五大本高昆混合演唱的剧目，叫"青红绿白黄"。青，即《青梅会》，演曹操、刘备煮酒论英雄的故事。红，即《红梅阁》，演李慧娘的故事。绿，即《绿袍相》，演刘湛与徐月娘的故事。白，即《白兔记》，演刘智远的故事。黄，即《黄金印》，演苏秦六国封相的故事。其他如高腔戏《金貂记》、《鹦鹉记》，均保留比较完整。在连台大本高昆剧目中，保存了全本《混元盒》(演张天师降妖的故事)。湖南省内其他剧种没有这出戏。祁剧是移植衡阳湘剧的。

根据最近一次普查，许多剧目在十年浩劫中，由于老艺人去世或剧本、曲谱销毁，又失传很多。经抢救，录出剧本、曲谱和尚能演出的剧目，有昆腔剧目二十五个，高昆混合剧目十四个，高腔剧目十八个，弹腔剧目一百一十一个。

衡阳湘剧的声腔，最初是以昆腔为主。清末，昆曲逐渐由南北路替代，近百年来，弹腔已成为主要声腔了。但现存的昆腔曲牌，仍有三百支左右，曲牌联套严谨。如《白蛇传》中《水漫金山》一折，就是由〔翠花荫〕、〔画眉序〕、〔喜迁莺〕、〔出队子〕、〔刮地风〕、〔滴滴金〕、〔四门子〕、〔鲍老催〕、〔水仙子〕、〔尾声〕等十支曲牌组成。艺人称为"一堂翠花荫牌子"。在高昆同台演唱时期，艺人吸收了高腔的声腔艺术，对某些昆曲唱腔进行了革新。如现存昆

曲剧目《断桥》中白素贞唱的〔山坡羊〕,《坠马》中曹操唱的〔叨叨令〕,《别母乱箭》中周遇吉唱的〔小桃红〕等曲牌,就能听出掺有高腔的成分。

衡阳湘剧的表演艺术,亦按高腔、昆腔、弹腔分为三种不尽相同的表演风格。高腔身段较为古朴,生活气息浓郁,多用唱、念的手段表演;昆腔动作细腻,舞蹈性强,多用动作身段紧密结合唱腔表演;弹腔程式身段较多,常以准确的程式与富有板式变化的唱腔或大段念白来表演。这三种声腔的表演风格虽各有特色,但都擅长表现人物的内在感情,刻画人物性格。有代表性的艺术形象主要有:高腔《置田庄》中之尉迟敬德,昆腔《醉打山门》中之鲁智深,弹腔《司马洗宫》中之司马师等。

衡阳湘剧的班社,在清末同治、光绪年间颇为兴盛,最出名的有老天源班、义和班、老同春班、老吉祥班等。每班有四十余人。到民国初年,班社更为发展,著名的有祥和班、大观园、春台班、春华班、全福班等,加上乡间的班社,约有七、八百从业人员。抗日战争时期,衡阳地处要冲,少数艺人参加了抗敌宣传队,大部分艺人逃散流亡。到1949年,除桂阳有一班社,后改为桂阳湘剧团外,衡阳、耒阳、永兴一带只剩有行当不全的春华、春台、大吉祥三班,于1950年会师衡阳,一年后组成衡阳市统一湘剧团,1954年改名为衡阳市湘剧团。

中华人民共和国建国后,衡阳湘剧的恢复和发展很快,五十年代进行了改革,发掘整理了一批优秀传统剧目,如《醉打山门》参加第一届全国戏曲观摩会演,演鲁智深的谭保成获演员一等奖。还有《雁门关》、《审假旨》、《水漫金山》、《置田庄》、《芦花荡》等,都分别参加了湖南省历届会演,获得奖励和好评。《醉打山门》曾参加中南区组织的艺术代表团在全国巡回演出和赴朝鲜慰问演出。同时,创作、改编、移植过不少现代戏和历史故事剧,如《杨立贝》、《霓虹灯下的哨兵》、《屈原》、《龙舟会》、《闯帐负荆》、《贺府斩曹》等,深受观众喜爱。

常德汉剧　地方大戏剧种。兼有高、弹、昆三种声腔,目前以演唱弹腔为主。历史上称"宝华部"、"文华班"等戏班名,亦曾称沅河戏、汉戏。本世纪五十年代初,参加省、中南区及全国会演,曾称为常德戏。1953年,改称常德湘剧,1957年改名为常德汉剧。不少人认为名称不够准确,近年有正名之议。

常德汉剧的早期历史,文献无征。据艺人传说,最先进入的是弋阳腔。常德老郎庙旧藏署有"永乐二年华胜班置"字样的太平缸一口,毁于民国八、九年间,五十年代尚健在的高龄艺人有曾目睹者。

明万历间,常德地区的戏曲活动甚为兴盛。进入常德的弋阳腔早已衍变为当地高腔,遍及城乡。袁中道《珂雪斋近集》卷一《再游桃花源记》中载:"在(桃源)桃花观,邑人江伯通、张阿蒙诸公,携酒宫中,携得村伶一部佐酒。"在袁中道另一著作《游居柿录》卷八中,也记载了此事:"张阿蒙诸公携榼宫中,带得弋阳梨园一部佐酒。"两文对照,"村伶一部"是本地高腔班无疑。除高腔外,昆曲当时也很流行。万历间常德的荣王朱翊钤是"音律刻漏,咸穷厥妙"者,他与龙膺经常讨论戏曲,并有诗咏及当时王府演出盛况。龙膺著有《蓝

桥记》、《金门记》两部传奇，《金门记》曾在常德龙膺家“九芝堂”演出，九芝堂故址在今常德市大西门内。龙膺还写有“腔按昆山磨嗓管，传批《水浒》秃毫尖”之句。龙膺的另一首诗中有：“何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳。”说明在当时进入常德地区的青阳腔也很有影响。

清康熙四十二年(1703)，顾彩有湘鄂西之游，所著《容美纪游》中，谈及当时容美土司家设的戏班情况：声腔有“吴腔”、“秦腔”、“苏腔”。旧容美辖有湖南石门部分地区，秦腔、苏腔注入常德汉剧是很自然的。

又据王昶《雪鸿再录》、《使楚丛谭》等书，自述于乾隆末年多次在常德、澧州诸地，由府州官吏“招饮观剧”。有次在澧州，则“以安庆优伶祗应，呕呕唧唧，亦颇怡然”。这时虽仍有高、昆流行，但由于徽班艺人进入的影响，已逐渐转入以弹腔南北路(皮簧腔)为主的时代。

常德老郎庙嘉庆残碑载，“有戏班十余个，每班五十余人”。这里说明清乾、嘉间常德地方戏规模益大，进入常德府城演出的戏班已多达十余个，艺人六、七百人。从清嘉庆、道光时起，虽有古老的华胜、华升、元秀和后来的华庆等班仍唱高、昆老腔，一般称为“高腔班”，但他们逐渐地在城市不能支持而转入乡镇。另一部分班社，如瑞凝、天元、松秀等，适应时世，渐以弹腔为主。道光二十五年，桃源人李标还兴办了专唱弹腔的文华科班。在清末民初形成了以弹腔占绝对优势，并以天元、瑞凝、文华、同乐四大名班为代表的局面。至民国七、八年间，高腔班绝迹，高腔剧目的演出更日渐减少。

常德汉剧以常德、桃源、汉寿、石门、慈利诸县市为根据地，流行于西洞庭湖滨各县与黔阳、湘西自治州一带，并远及于湖北、贵州的部分地区，观众面甚广，比如清末民初的春华、紫云等班社，曾长期辗转于沅水上游的沅陵、芷江等地，并至贵州的镇远、铜仁。一方面与辰河高腔同台演出，给辰河戏弹腔的发展以积极影响；一方面又分班立业，在铜仁等地生根。清末民初，同乐班还先后几次去武汉演出，众多的班社则经常沿长江或入鄂西南各县演出，本世纪五十年代，天元班便固定在湖北的公安县。据1963年统计，湖南境内常德汉剧专业剧团共有八个，演职员五百余人。在流行区域内，普遍都有演唱常德汉剧的围鼓堂，或者围鼓坐唱，或者挂衣登台，著名的有常德庆丰堂、桃源竹林社等，近三十年来则发展为业余剧团。它们是常德汉剧不可忽视的民间基础，又是常德汉剧艺术人材的后备军，名演员周凤艳、李福祥，名乐师刘炎卿等，便是出身于围鼓堂的。

常德汉剧演员培训，有科班制与带徒制两种形式。科班，绝大多数为三年制。进行三个月腰腿和嗓音等项基本功训练，结合排出一定数量的开蒙戏，便巡回乡镇，进行营业演出，并通过边学边演，逐步增加各行应工剧目。子弟进入科班，命名历有成法，即以一字表示班辈，与一定的诗句中的某字分别行当联结而定。命名诗是：松柏长青茂，福禄寿喜财(生行用)；猛勇刚强泰，金魁耀满台(净行用)；香娥秀美凤，芝兰翠菊开(旦行用)；彩锦明

春朗，荣华富贵来（丑行或其他行补充用）。三元班成名艺人有：老生艾元松、易元柏、袁元长、罗元青、张元福，小生王元禄、罗元喜，净行向元金、杨元魁等。前一字代表科班班名，后一字标明行当。

由于早期科班失考，最早只能追溯到清代道光、咸丰间的文华班。据常德、桃源、汉寿等县市统计，确切知道班名、设班地点、教师、出科名艺人的科班，计有四十多班，其中设在桃源境内的达半数以上。故常德汉剧艺人出自桃源者最多。自辛亥革命至抗日时期的二十六年间，共有科班三十余个，其后抗战流亡，舞台辍演，艺人丧乱，元气大伤。接着十余年科班中断，几将后继无人。中华人民共和国成立，常、桃、汉等地先后设立演员训练班，从五十年代至六十年代初，经过多期培训，涌现出一批新秀，今天已成为常德汉剧舞台的主力。七十年代后期，常德地区戏校已设立常德汉剧科。

常德汉剧剧目，自清末以来，即以弹腔戏为主，高腔戏次之，昆腔戏最少。据六十年代已抄录的剧本统计，共有剧目四百五十余个，其中弹腔剧目占百分之九十以上。弹腔剧目一般分为"江湖戏"与"一家戏"两大类。各班共通均能演的叫"江湖戏"，四大名班戏路不同而各有特长的一批剧目则称为"一家戏"。

"一家戏"中，瑞凝班长于隋唐戏与"背时的宋江"戏（即《乌龙院》、《浔阳楼》等宋江上梁山以前的戏），还有所谓"五洞戏"，即《黄石洞》、《芭蕉洞》、《琵琶洞》、《五花洞》、《盘丝洞》。天元班则以演三国、两汉、封神故事为其专长，还有《百花诗》、《金凤寨》、《宝莲灯》、《清风亭》等剧。文华班以演"行时的宋江"（即宋江上梁山之后故事）戏以及《岳飞传》、《西游记》故事为特长，此外尚有该班的"十大名剧"：《一令关》、《双蝴蝶》、《三招安》、《泗水关》、《五凤吟》、《六打华府》、《七星灯》、《八盘山》、《九人头》、《十美图》。同乐班也有自己的"八大名剧"，即《齐星楼》、《八卦阵》、《紫金山》、《木羊阵》、《嘉桂岭》、《天马山》、《北邙山》、《西厢记》，此外还有依据《施公案》、《彭公案》编演的"山头戏"。

"一家戏"的产生和发展，原因复杂。四大名班各有一批代表性艺人，在艺术上各有发挥创造。加上各班之间互相竞争，避人所善，尽己所长，这就使得一些"江湖戏"逐渐加工成为某一戏班所擅演的剧目，同时各班还新编和引进了一些新剧目。"一家戏"从剧目内容到表演、音乐，都有一些与他班所不同的"门坎"。

高腔剧目早期有"四十八本目连"（包括目连、观音、三国、岳传各十二本）及大量传奇，但到四十年代后期已近失传。中华人民共和国成立后，通过抢救、挖掘，曾恢复上演的近三十个。如《祭头巾》、《思凡》、《金殿配》、《葵花井》、《赐马挑袍》、《松林收女》、《闹酒馆》、《三怕老婆》等。在民间木偶艺人中，尚有纯唱连台大本戏的《观音》班。

高腔《破窑记》中的《蒙正观匾》与《槐荫记》中的《仙姬送子》等单折，过去被列为吉庆戏，现亦失传。

常德汉剧音乐，包括高、弹、昆三大声腔和部分民间小曲。

高腔有弋阳腔的根底，又受了青阳腔的影响，并具有浓厚的地方特色。唱腔与本地方言声调结合紧密，加之大量运用当地的民间音乐，如在本地傩愿腔基础上发展形成的一批曲牌，地方味很浓。某些与其他高腔基本相同的腔句由于旋法不同，特别是在腔尾部分融合了本地的劳动号子音调，改变了落音，因而形成的宫调式曲牌，既在常德高腔中占有重要地位，且在其他高腔中也不多见。除了"一唱众和"与锣鼓随腔相结合这一基本演唱形式之外，还采用唢呐帮腔。

昆腔，艺人习惯地称为吹腔。早期昆腔剧目失考。晚近所保留的如《天官赐福》用〔醉花阴〕一套，《大封相》用〔油葫芦〕一套，《小封相》用〔村里迓鼓〕，另有〔粉蝶儿〕一套等，全为北曲套式。只有称之为"九腔"的一堂，系〔新水令〕与〔步步娇〕等曲相联的南北合套，南曲成分也少而又无赠板。昆腔曲牌有近两百支。除用于上述少量的"吉庆戏"以外，大多作为起堂、登朝、发兵、行路、修书、饮宴等场合的伴奏，又多由有词而变为无词的器乐吹打曲，吹的技巧颇见工力。

弹腔，又称"南北路"，广泛运用的是南路、反南路、北路三种腔调，板式有导板、慢三眼、一流（原板）、二流（流水板）、三流（消眼，即散板）、快打慢唱（摇板）、哭头等。其中生行《访普》、旦行《祭江》等剧所用的正南路慢三眼旋律迂回多变，称为"马头三眼"。旦脚《落花园》剧中的反南路慢三眼，八句唱词设置了富于变化的八句大腔，称为"八块屏"。用于关羽《盘貂》剧中的南路关东调，系正南路腔移高五度并用假声演唱，高亢激越。用于关羽《华容挡曹》剧中的北路关东调，定北路"6-3"弦，以关东调导板起腔，南北路交融，曲调高昂挺拔，曲情富于变化，是有名的"九腔十八板"，为关羽专用腔。

弹腔中另有一些很有特色的唱腔，如南反北、子母调、吠腔、丑脚腔、草鞋板等。

乐队也叫场面。旧制"三箱七场面"。七人场面中，一人打小锣兼捡半边场，乐手必须文武兼工，一专多能。历代名师辈出，较早有张恒盛（鼓）、覃大王（胡琴）、陈狮子（胡琴）、赵起文（大锣）等，稍后有曾花八（鼓）、蔡春生、唐相九、谭明哲以及"桃源三生"（吴连生、周谷生、刘两生），再后有赵湘成等。陈狮子的琴，能把里外弦互换，同样演奏；常德人还有"到鼎盛（戏院）听场面去"的特别爱好，亦可见伴奏音乐之水平。常德汉剧以弓马戏见长，故对打击乐很重视，有"锣鼓半台戏"之说。打击乐兼用土、苏、京三套锣鼓。还有不少用于一家戏的"一家点子"。

常德汉剧唱念字音，采用"中州韵"拼读标准与常德方言声调相结合的统一舞台语言。

脚色分生、旦、净、丑四大行。以生行重工戏为多，其人数也最多，故有"生半边"之说。

表演艺术，很重视基本功锻炼，叫做"八大块"功夫。"八大块"有内外之分："外八块"即头、眼、口、手、腰、腿、裆、罡八门功夫；"内八块"即喜、怒、悲、愁、惊、疑、呆、癫的感情表达。内外八大块功夫是互相联系的。表演上既有严格的行当分工，但为了塑造丰富多彩的艺术形象，又能突破行当。比如净行在《牛皋下书》中所扮牛皋，穿女红官衣，戴乌纱

帽，上马离营时，以矮限筋档走鸦雀路（旦行基本步法）。净行重在工架，凶猛有余，而繁复身段与做派则不如生脚，故《李母骂金》的金兀朮、《三打王英》的王英、《张奎偷营》的张奎，长期成为生脚开脸戏。



中华人民共和国成立后，常德汉剧有了很大的发展，通过挖掘整理工作，恢复了部分高腔剧目，记录了传统剧本四百余个，记录整理的唱腔曲牌印成了五个集子，历年来多次参加本省和全国戏剧会演。传统高腔剧目《祭头巾》、《思凡》，弹腔剧目《两狼山》、《打督邮》等，均获得剧本奖和演出奖。特别是演现代戏作出了显著成绩。现代戏《发霉的钞票》、《元宝案》、《巧婚记》、《姻缘错》等创作剧目，均获得奖励。

荆河戏　地方大戏剧种。流行于澧县、临澧、石门、慈利、安乡、津市、岳阳、华容、沅江、南县、龙山、永顺、桑植、大庸以及湖北的松滋、江陵、公安、石首、监利、宜昌、当阳、枝江、长阳、宜都、鹤峰、来凤、宣恩，贵州的铜仁，四川的秀山、酉阳等，共三十来个县市的城镇乡村。荆河戏以前叫上河戏，其说有二：一说荆河戏在长江自松滋至岳阳七百多里长的荆河段上段，巴陵戏在下段，与巴陵戏分别称上河戏和下河戏；一说湖北省旧属十府曾称上五府、下五府，上五府是荆河戏活动地区，下五府是湖北汉剧活动地区，故与汉剧有上河、下河之分。因当地习称花鼓戏为矮台戏，故荆河戏又称高台班或大台戏。以前荆河戏只称戏班名如文化班、公和园、新舞台，也有称汉班子的，至1950年始称剧团，曾一度改称湘剧。1954年，湖南省对全省民间职业剧团定点安排时，以其早期流行于长江荆河段，始定名为荆河戏。

据荆河戏艺人迭代相传和有关史料记载，荆河戏在明末清初即已形成，至今已有三百多年的历史。在清咸丰、同治(1851—1874)时期，荆河戏的活动中心湖南澧州和湖北沙市等地，就有三泰、三元、泰寿、文化、同乐、长寿、同福等二十多个班社从事专业演出活动。清末至辛亥革命以后的二十多年里，又相继成立了三十多个班社，是荆河戏的昌盛时期。自咸丰至民国三十六年(1947)近百年间，确知名称的荆河戏科班共创办了六十七起，戏班共建立了五十二个。荆河戏早期以唱庙戏、会戏和草台戏为主。辛亥革命以后，虽然津市、沙市等城镇先后修建了戏院，但除了少数荆河戏班进城驻院演出外，大多数戏班仍长期在农村演唱。

荆河戏的传统剧目比较丰富，保存下来的还有五百四十二个。其中昆腔剧目十五个，高腔剧目十一个，弹腔剧目五百个，杂腔小调剧目十六个。现在能演的传统剧目约八十个。代表性剧目有《打跛骡》、《火烧绵山》、《反武科》、《寒江关》等三十多个。中华人民共和国成

立后，在挖掘继承传统剧目的基础上，将《反五科》、《双驸马》、《双合印》、《三元会》、《两狼关》等五十多个剧目进行了整理加工。移植上演了新编古代故事戏《将相和》、《钟离剑》和现代戏《白毛女》、《血债血还》、《红灯记》等一百多个。同时，还自己创作古代故事戏《洞庭杨幺》、《杨门虎将》、《三请高宣》、《法场拜相》、《程咬金娶亲》和现代戏《太平村》、《元宝案》、《喇叭树下》等四十多个。在湖南、湖北两省历次举行的戏曲会演中，参加演出的荆河戏剧目，先后有十多个获得了剧目奖。

荆河戏有昆腔、高腔和弹腔三种声腔，以弹腔为主。弹腔分南路、北路和特定腔调三种。南路细腻婉转，北路高亢刚劲，特定腔调跌宕多变，各具特色。南路中的苦平调（又称"八块屏"），北路中的呔腔，特定腔调中的子母调（又称"南北反"）等，是荆河戏的独特唱腔。荆河戏的各行发音用嗓，区别较大，须生多用"边嗓"和"沙嗓"（俗称"沙喉咙"），小生、旦脚用假嗓，花脸常用"本带边"，小花脸、老旦用本嗓。唱腔一般唱六字（A）调，具有高昂响亮、气势磅礴的独特风格。念白主要讲接近于普通话的"澧州官话"。少数唱呔腔的戏，念白带山西口音。另外，还有少数戏中的个别角色讲京白、川白或苏白。乐队分文、武二场。文场有"三大件"亦称"九根弦"（胡琴、月琴、三弦）和唢呐、笛子等乐器，早期还有牙板、手梆，音色悠扬婉转，能表达各种情绪。武场有堂鼓、大锣、小锣、马锣、云锣、头钹、二钹和铰子等乐器。马锣的传统打法，是将锣抛到空中再打的。早期还使用大土锣、大土钹，发音浑厚。文、武场近来有了发展，增加了小鼓、苏锣、小唢呐、板胡、琵琶等乐器，乐队人员也由原来的六、七人增加到十多人。

荆河戏素重做功，讲究内、外八块的功夫。"内八块"练吉凶祸福、喜怒哀乐的内在表情，"外八块"练头、身、手、腿等外形程式。面部表情重"抖色"和眼功。"抖色"即变脸，演员在处理人物感情的面部变化时，由本脸逐渐变红。眼功有"轮眼"、"转眼"、"斜眼"和"二马分珠"等多种运用。尤其是高方巾、罗帽、翎子、须发等功，结合头、手、腿功的巧妙运用，形成各种姿态优美的"拗马军"表演和花脸面部的抖"壳子"等，具有剧种特色。荆河戏旧分生、旦、花脸、小花脸（又称三花脸）四大行。生行中有老生、青须、小生；旦行中有老旦、正旦、花旦（兼演武旦）、闺门旦；花脸行中有大花脸、二花脸和霸霸花脸。各行扮演角色，分工明确，互不串混，只有老旦除本行扮演角色以外，还兼演小王子、龙套头，故有"老旦半只靴"之说。小花脸也在少数剧目中兼摇旦，扮演媒婆、鸨儿、女牢卒等。

在前辈艺人中，各行都涌现了不少著名演员。清代咸丰年间，在湖南、湖北均负盛名的有"三个半戏子"和"五喜搭一侯"。"三个半戏子"是田育远、张春喜、李老五、谭三元（半个），艺术造诣都很深。张春喜扮演《摩天岭》的薛仁贵，眼功特好，推车上山时，能一只眼看山上，一只眼看山下，人称"上下眼"。"五喜搭一侯"的王赛喜、许天喜、张茂喜、陈天喜、向凤喜和侯吉生，各有拿手戏和绝技。如侯吉生的"矮步"，越走越矮，直到上身贴到台板。民国以来，生脚彭化万的唱功，驰名两湖。滕和瑛的做功，特别是《火烧绵山》一剧，观众有

口皆碑。随后名艺人有唐林明(小生)、瞿翠菊(旦)、任和猛(净)、胡醉趣(丑)等,都享名一时。荆河戏第一个女艺人筱精培(1923年学艺)工青须,她对荆河戏生脚唱腔有所革新和创造,自成一家,以后的女生脚唱腔大都继承了她的衣钵。

中华人民共和国成立后,荆河戏有了很大发展,除原有的松秀、永乐、同福、翊武、新华五个戏班,分别在湖南津市、澧县、临澧、石门和湖北石首等县、市登记,由县、市具体领导外,从1958年起至1982年止,各县、市荆河戏剧团,先后举办了十八期戏校和小演员训练班,共培养了青年演员七百多名。1979年7月,常德地区戏剧学校设立荆河戏科,招收男女学员三十五名。从业人员由建国前夕的二百多人增加到七百多人。1962年3月至1963年7月,常德专员公署成立荆河戏遗产挖掘继承工作委员会,挖掘记录了荆河戏传统剧本二百七十八个,以及全部弹腔音乐和部分曲牌音乐,并分别油印成册。还两次组织各荆河剧团青年演员八十多人,请老艺人传授技艺,学习继承了传统剧目《百花亭》、《挑袍》、《芦花荡》等十七个。1982年5月,湖南省文化局在常德举办常德汉剧、荆河戏教学演出,组织了省内四个荆河剧团的青年演员一百二十人,向老艺人学习了传统表演艺术,并在参加教学演出的二十四个剧目中,选出《醉归》、《打跛骡》、《反武科》等九个剧目,进行了录相。此外,经过加工整理的传统戏《双驸马》,新编古代故事剧《法场拜相》、《程咬金娶亲》,现代戏《喇叭树下》等九个剧目,已分别出版剧本,或由广播、电视台播映。



巴陵戏　地方大戏剧种。原称巴湘戏,因艺人多出自巴陵和湘阴而得名。又因它的形成和主要活动地区是岳阳(旧岳州府),民间称为岳州班。1952年始定名为"巴陵戏"。它以弹腔为主,兼唱昆腔、杂腔、小调。用中州韵湖广音结合湘北方言为其舞台语言。巴陵戏流行于湘北的岳阳、湘阴、汨罗、平江、临湘、华容,湖北通城、监利,江西修水、铜鼓等地。清代中叶就曾到武汉、南昌、沙市、宜昌等城市演出。清末民初巴陵戏班岳舞台在湘北、湘西、鄂西南、赣西的三十八个县市,颇有盛名。巴陵戏艺人祖辈相传,明代岳阳有洪胜班;该班生脚



漢口叢談卷六

烏程　范鍇　白舫

大王洪玉良为巴陵戏始祖。

巴陵戏的昆腔，清代中叶在岳阳还很流行。据清人杨懋建在《梦华琐簿》中提到的岳阳徐稚青，便是"工度曲"的"佳士"。后弹腔勃兴，昆腔濒于湮没。现纯用昆腔演唱的传统剧目仅存《天官赐福》等剧，大量的昆腔曲牌则只用于舞台演出的排场之中。

弹腔是巴陵戏的主要声腔，俗称南北路，最晚在清代乾隆中叶即已流行。据范锴在道光二年(1822)刊行的《汉口丛谈》载："余曩见江右义宁州虞常泰所作《李翠官小传》云：'李翠官，鄂之通城人，幼习时曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者数年，去而来汉，年二十许矣，隶荣庆部。李貌不逾人，然每妆饰登场，观者咸啧啧称赏。追转喉发声，清圆明秀，高入云表，场下数千人，无或哗者。'" 虞常泰为他作传时，"荣庆部已散，李亦久死"。据此推断，李翠官在岳阳学戏的时间最迟也当在乾隆年间，而"楚玉部"之活动于岳阳自然更早了。李翠官到汉口搭班演唱，并与皖人台官"一时号两美"。翠官所演的《杨妃醉酒》、《玉堂春》等戏，应为弹腔。道光年间又有人和班高十，名秀芝，在汉口演出，受到很高赞誉："座有歌郎酒易干，应酬却比上台难，风流蕴藉谁称最？唯有湖南高十官。"(叶调元《汉皋竹枝词》)嗣后，人和班在沙市、宜昌一带演出，该班唱工老生贺四复享盛名。由于历代艺人的不断创造和与兄弟剧种的互相交流，使巴陵戏弹腔不断发展，逐步臻于完善。

清代末叶，是巴陵戏的鼎盛时期，著名的专业科班和班社有"巴陵十三块牌"、"巴湘十八班"，从艺人员达八百余人。业余的活动遍及城乡及茶楼酒肆，"围鼓"演唱不绝，影响较大，时间较长的有平江老郎会、长寿街清音堂、汨罗同声园。活跃于湘北的皮影戏、木偶戏也多用巴陵戏演唱。祠堂庙宇竞相修建戏台，岳阳城乡就有戏台近四十座。湘阴大湾杨(现属汨罗江农场)，仅二百多户的村庄，能组成一个出色的戏班，周围不到二平方里的地方，就有戏台四座，每逢年节喜庆，赛技献艺，热闹非常。

抗日战争时期，巴陵戏曾组成两个"抗敌化妆宣传队"，深入乡镇宣传抗日。

中华人民共和国成立以后，巴陵戏有专业剧团两个，设立于湖南岳阳、湖北通城。1977年以后，仅存岳阳市巴陵戏剧团。业余活动仍在其流行地域以文艺宣传队、业余剧团和皮影木偶演出队的形式广为开展。

巴陵戏传统剧目比较丰富，据岳阳巴陵戏剧团统计，共四百二十三个。它们大多取材于历史演义和话本，部分剧目从元明杂剧、传奇衍变而来。习惯分整本、半本、折子、小戏四类，以半本戏居多。整本戏系指有完整的故事，演出时间在四小时以上的，(如《伍子胥》可演两天半)计有《苏艳庄》、《钟无盐》、《伍子胥》、《闹花灯》、《二度梅》等。半本戏系指有完整故事，演出在两小时以上的，经常上演的有《烧绵山》、《清河桥》、《上天台》、《淮河营》、《凤仪亭》、《收姜维》、《审刺客》等。《三国》、《水浒》戏，原在农村演出时可按演义中的情节串演数日。折子戏则为原有的整本戏或半本戏中保留下来的散折，如《幽闺记》中的《抢伞》，《麒麟阁》中的《打擂》、《见姑》，《西厢记》中的《跳墙围棋》等，虽无完整故事，但表演细

腻，艺术性较强。还有反映民间生活的小戏，如《皮庆滚灯》、《打灶分家》、《万病一针》、《胡文叫差》等。按声腔分，昆腔戏三个，南路戏八十八个，北路戏二百三十一个，南北混唱的戏七十六个，小调戏十六个，安庆调戏四个，七句半戏五个。近三十年中，进行了三次较大规模的挖掘、展览演出，抢救了一批传统剧目。1964年以前，共整理改编了优秀传统剧目《打严嵩》、《九子鞭》、《夜梦冠带》、《打差算粮》、《崔子弑齐》、《三审刺客》等三十多个，其中《打严嵩》、《九子鞭》、《打差算粮》、《夜梦冠带》分别获得湖南省、湖北省戏曲会演剧本一等奖和挖掘奖。1959年创作的大型历史剧《何腾蛟》，参加湖南省戏剧会演获奖并参加建国十周年献礼演出。

巴陵戏有编演现代生活戏的传统，清代中叶，曾因演出《顺治门》，班社惨遭查禁。清代末年，又演出了揭露清统治者腐败昏庸、觍颜惜命的《失徽州》。抗日战争时期，岳舞台抗敌化妆宣传队编演了唤起民众抗日救亡的《亡国恨》、《雨花台》、《桃花江》等剧目。中华人民共和国建立以后，编演现代戏有了进一步的发展，为了配合各项中心任务，移植演出了《白毛女》、《三里湾》等五十多个现代戏，创作演出了《幸福邮路》等现代戏三十多个。

巴陵戏音乐包括昆曲、弹腔、杂腔小调、过场音乐曲牌和打击乐等。弹腔是巴陵戏的主要声腔。弹腔分南路、北路，又各有其反调，叫"南反"与"北反"。同时还有一种特殊的唱腔形式："西二簧"，即唱腔是南路，胡琴把位用北路指法，其过门能巧妙地将南北路融合一体，也就是南唱北拉，因而风味特别。还有一种南拉北唱的形式。巴陵戏弹腔的伴奏，习称"九根弦"，即胡琴、月琴（用四根弦弹双音）和小三弦，还有唢呐、笛子、长杆子。月琴有"满天飞"的伴奏技巧。1960年，李筱凤与音乐工作者合作，创造了巴陵高腔。打击乐是巴陵戏音乐中的一个重要部分，有一套完整的锣鼓经。

巴陵戏表演艺术，注重人物性格的刻画，以一套较为完美的传统表演程式，形成了既粗犷朴实，又细腻生动，雅俗共赏的风格。演员一般要求唱、做、念、打全面发展，自清末以来，尤以武戏著称于湘西、北。表演有"内八功"、"外八功"等技巧。"内八功"是演员刻画人物心理、表达人物感情的八种基本技巧，即喜、怒、哀、乐、悲、愁、恨、惊。讲究眼睛的运用，经常使用的眼法有正、斜、喜、怒、哀、呆、痴、冷、倦、睡、瞎、病、贼、妒、媚、色、疯、醉、死眼等。"外八功"泛指手、腿、身、颈及胡子、翅子、翎子、扇子、散发、罗帽、鸾带、水袖等的运用。人称"活周瑜"的许升云能略使颈力便教"翎子"舞成太极图似的花环，或成水波浪似的花纹，为塑造周瑜起了锦上添花的作用。清末小生杨和凤，在《三气周瑜》中，为了表现周瑜战败被围、毛骨悚然的神情，将散发甩起成烛炬形，快步冲过舞台，既不披落又不散乱，成为一时之绝技。在武打戏中，历代艺人采用和创造了不少绝技，如"轻功"、"钻刀圈"、"钻火圈"、"飞钢叉"、"抛椅"、"翻桌"、"叠罗汉"、"顺风旗"、"桌顶"等等。如清代道、咸年间的三花脸梁善林能腾空跃起一丈多高，窜上叠起的四张方桌。又如三花脸黄升福演《火烧翠云楼》，一个窜毛窜过离地四五尺高的凭空吊起的四个火圈，这个动作用在时迁飞

身下楼的表演中，使人感到真切可信。

巴陵戏的行当习称网子。清道光前称十顶网子，即一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。道光后发展成十五顶网子，分生、旦、净三大行。生行有老生、三生、靠把、小生、贴补；旦行有老旦、正旦、闺门、跻子、二小姐；净行有大花脸、二净、二目头、三花脸、四七郎。

巴陵戏的脸谱只用红、黑、白三种原色及其配制成的粉红、灰色、紫色构成全部脸谱，常用脸谱近百个，专用脸谱有四十多个。

巴陵戏历代著名艺人甚多。清乾隆年间有李翠官。稍后见于记载的还有高秀芝、贺四、黄升福、倪春美等，皆负一时盛名。近百多年间著名艺人还有"铁板龟"大花脸李某，"自来象"三花脸缪纳春，"盖天古佛"二净雷元金，"汉一人"活孔明皮汉林，"活关公"曾玉堂，"盖湖南"老生何春茂，"活包公"大花脸杨春保，小生"四块牌"杨和凤（又称戏仙）、彭和远、彭普贵、唐凤生，"三鼎甲"三花脸兼老生苏来保、跻子胡仙霞、大花脸李安生，以及名噪一时的生脚唐其胜、杨秋保、戴胜凤、马元泰、蔡碧林、余仙桃，小生周玉龙、李余意、杨元旦、旦脚熊集凤、吴云春、周普美，老旦易尧和、李春仲，大花脸丁元兴、杨敬之、涂训生、王胜荣，三花脸杨元地、周光钱等人。

巴陵戏敬奉的老郎神为太白金星，虽无老郎庙，但每个班社均有身高近二尺的老郎菩萨随班供奉。巴陵戏专业班社授徒，以科班和跟师为主，也有小量分批招收学徒，规定专人跟班教授的。

中华人民共和国成立以后，巴陵戏从濒临灭绝中开始复苏，自1956年至1979年，共办训练班、戏校六届，培养艺徒共二百六十二人，物质条件也日趋改善，灯光、道具、效果、装置等舞美工作，均有专人负责。乐队增加了扬琴、琵琶、中胡、大提琴等，管弦乐曾一度进入乐队。

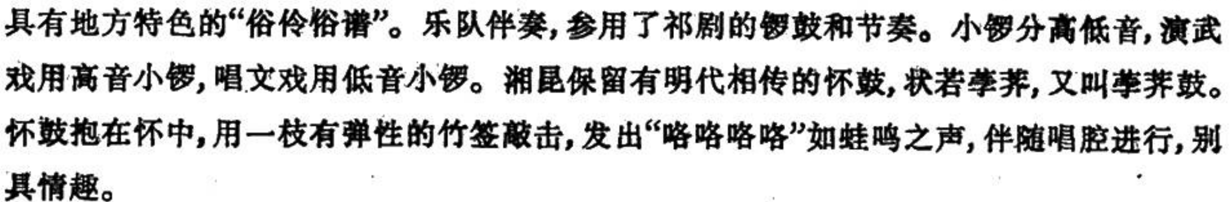
湘昆（湖南昆剧的简称）　地方大戏剧种。流行于桂阳、嘉禾、新田、宁远、蓝山、临武、宜章、郴县、永兴、常宁等县，因桂阳为活动中心，故又曾称"桂阳昆曲"。

湖南各地方大戏剧种都不同程度地拥有昆曲剧目和曲牌，尤以衡阳湘剧、祁剧较著，弹腔兴起后，才逐渐减少。昆曲传入湖南，扎根很深，专业昆班最多且持续最久者则以旧桂阳州为甚。经过长期演变发展，结合当地人民生活语言和民间音乐，且受地方戏曲的影响，形成有浓郁地方色彩的桂阳昆曲，本世纪五十年代，称为湘昆。

昆曲何时传入桂阳，暂无确凿史料可考。清末民初昆班创始人之一萧剑昆回忆："桂阳最早有集秀班，到过广东演出。"根据乾隆五十六年(1791)广州《梨园会馆上会碑记》，载有"湖南集秀班"，可资佐证。而康、乾之际，国家统一，社会安定，这一时期，桂阳经济较为发达。城郭附近，矿藏丰富，尤以铜、银、铅、锌最多。矿业开采，官办民办并举，四方商贾云集，人口猛增，城市繁荣。据《桂阳直隶州志》记载："矿出益众，数年中至数十万，号为

大州。”与此同时，湖南铸钱业几乎集于桂阳一州。盐运业昌盛，肩挑贩夫自广东运入桂阳集散。且桂阳在政治上历来是湘南重镇，明以后称州，直隶湖南省，辖临武、蓝山、嘉禾三县。由于所处这种政治、经济、文化地位，客观上为昆曲在桂阳生根开花，提供了良好的条件。嘉庆三年(1798)，桂阳隔水村建造戏台，演唱昆曲；咸丰年间，桂阳陈士杰任江苏按察使，曾从苏州聘来昆曲艺人，设班演戏；清代杨恩寿于同治壬戌(1862)至郴州，他在《坦园日记》中记述他当时看过昆曲《蝴蝶梦》、《活捉》以及闻演《党人碑》，并与友人共唱昆曲等。昆曲在湘南桂阳一带，经过乾隆至同治一百多年的发展，蕃衍了许多昆腔班，多以“文秀”二字命名，所以群众习惯称昆班为“文秀班”。清末，弹腔兴起，各地昆曲普遍走向衰落，湘昆却一直笛管不断，仍为昌盛时期。据统计，仅从光绪到民国年间，相继有昆文秀班、福昆文秀班、老昆文秀班、正昆文秀班、胜昆文秀班以及昆美园、昆文明等十五个昆班。文秀班名角辈出，技艺精湛，长期深入民间演出，有深厚的群众基础。当地人民以“文秀”两字撰联称赞他们：“文雅衣冠，当场出色；秀灵子弟，按节传神。”每逢喜庆节日、迎神赛会，农村各地以能请到昆文秀班而自豪。

湘昆扎根在农村，为了满足农民的欣赏习惯，演出剧目丰富，且多系故事情节完整的明清传奇。计有《荆钗记》、《鸾钗记》、《钗钏记》、《十五贯》、《浣纱记》、《连环记》、《渔家乐》、《八义记》、《麒麟阁》、《满床笏》、《七子图》、《寿荣华》、《风筝误》、《蝴蝶梦》、《江天雪》、《白罗衫》等四十多本大戏，并拥有《醉打》、《出塞》、《思凡》、《嫁妹》等一批小戏。艺人的演出本较之明、清刊印的文学本多有删节，避免了松散拖沓之弊。剧本宾白，常参用弹腔白口，虽副、丑亦不再作吴语，一律改用地方语言，这是昆曲在湖南走向通俗化的一个特点。



湘昆曲调，少用装饰，显得朴实，音调高亢，吐字有力，唱功不如苏昆的细腻柔丽，且掺用紧缩节奏、加滚加衬等手法，形成具有地方特色的“俗伶俗谱”。乐队伴奏，参用了祁剧的锣鼓和节奏。小锣分高低音，演武戏用高音小锣，唱文戏用低音小锣。湘昆保留有明代相传的怀鼓，状若孪荠，又叫孪荠鼓。怀鼓抱在怀中，用一枝有弹性的竹签敲击，发出“咯咯咯咯”如蛙鸣之声，伴随唱腔进行，别具情趣。

脚色行当有“十角头”之称，分生、外、末、小生、正旦、花旦、老旦、净、副、丑。表演艺术既保持了昆曲优美细致的传统风格，又具有粗犷豪放的地方特色，且善于从变化发展的实际情况出发，结合当地人民生活习俗，创造了许多独特的表演艺术。如《武松杀嫂》中的托举、单腿跪桌，极富雕塑美的造型。《渔家乐·藏舟》根据湘南河流水急滩多的特点，不用小

桨而用长篙，表演出许多优美多姿的撑船动作。此外，还有紫金冠的一抬一甩，翎毛、纱帽翅的抖动以及吐火、剑跳鞘等，都是富有特点且难度较大的表演技巧。

民国年间，湘昆曾一度衰落。民国十八年(1929)，最后一个专业戏班昆舞台解体后，停锣歇鼓二十多年。仅有部分湘昆艺人流散民间或转入嘉禾祁剧团工作。1956年嘉禾县人民政府组织嘉禾祁剧团老艺人萧剑昆、匡升平、彭升兰等发掘湘昆遗产，与此同时，桂阳湘剧团老艺人谭贵昌也为湘昆的发掘做出了一定的贡献。1957年冬，省文化局委托嘉禾县招收学员，举办昆曲学员训练班，培养了解放后第一批湘昆艺术人才。后以该班学员为基础，1960年成立郴州专区湘昆剧团，老树新葩，将要消亡的剧种得以复活，田汉称赞湘昆的成就是"山窝里飞出金凤凰"。1966年郴州专区湘昆剧团改为湖南省昆剧团。十年浩劫，湘昆遭受严重摧残。粉碎"四人帮"后，湘昆再次获得新生，湖南省艺术学校于1978年成立湘昆科，培养昆曲接班人，给剧团增添了一批新生力量。湘昆在继承传统的基础上，整理上演了《浣纱记》、《连环记》、《白兔记》、《杀狗记》、《渔家乐》、《牡丹亭》、《风筝误》、《玉簪记》等一批传统剧目。参加全省会演获奖剧目有《武松杀嫂》、《荆钗记》。创作演出了《莲塘曲》、《腾龙江上》等现代戏，对昆曲进行了尝试性的改革。湘昆建团以来，经常深入农村厂矿演出，受到广大群众的欢迎。1982年冬，萧克将军在郴州观看了湘昆演出后，题诗赞誉："昆曲兰花艳，湘昆别一枝，几阵严霜后，亭亭发英姿。"当前，湘昆为振兴昆剧正积极继承整理传统剧目，培育一代新人。

长沙花鼓戏　民间小戏剧种。它形成并流行于旧长沙府的十二属县：长沙、善化(今望城)、湘阴、浏阳、醴陵、湘潭、湘乡、宁乡、益阳、安化、茶陵、攸县，以长沙官话为统一的舞台语言。过去多称为"花鼓班子"，或以班社命名，如得胜班、土坝班等。1947年西湖班进入长沙市汇合长沙班子，也曾称为楚剧改进社，本世纪五十年代初，正式定名为长沙花鼓戏。

长沙花鼓戏形成与发展的历史，大体经历了三个阶段：从演出形式和脚色发展上看，可分为"对子花鼓"(二小戏)、"三小戏"和多行当的本戏。班社的演变，有草台班(半职业)、半台班(同湘剧合演)，以及专业班(四季班)的不同组合。声腔的形成与发展，经历了民歌灯调、戏曲正调(打锣腔、川调)的形成和诸声腔合流而综合发展的成熟阶段。

地花鼓和对子花鼓(二小戏)阶段，持续的时间较长。顺治己亥(1659)王夫之撰《南岳摘茶词》其一曰：沙弥新学唱皈依，板眼初清错字稀，贪听姨姨采茶曲，家鸡又逐野鬼飞。此处所指"采茶曲"应为湘中民歌，花鼓戏中称之为"采茶调"，是早期的主要唱调之一。"儿童秀丽者，扎扮男女装，唱插秧、采茶等曲，曰打花鼓。"(见《宁乡县志》)载歌载舞的地花鼓、花鼓灯逐步戏剧化，产生了花鼓戏的原始形式："服优场男女衣饰"、"童子装丑、旦剧唱"的对子花鼓戏(二小戏)(见嘉庆二十四年《浏阳县志》)。乾隆三十年(1765)《长沙府志》记载："舞灯以后，又各聚货唱梨园，曰灯戏。"演出的形式是半职业、季节性的草台班。

行当为小丑、小旦，剧目以表现劳动人民的生活为主，如《看镜》、《扯笋》、《扯萝卜菜》等等。

"三小戏"在花鼓戏的发展史上是最有特点的一个阶段。脚色的发展，声腔的确立，是这个剧种走向成熟的重要环节。湘北洞庭湖区的山歌、号子和薅歌，同高腔结合发展，逐步形成了"一唱众和，以鼓击节"的打锣腔。徒歌帮腔、锣鼓配节的锣腔小调起始更早，打锣腔的形成也不晚于嘉、道年间。"川调"声调格式为分节歌结构民歌体，它同川北灯戏之"梁山调"有一定的渊源关系。现已是初具板式规模的戏曲声腔。川调与打锣腔是同期发展的声腔。打锣腔搬演部分高腔剧目，如《芦林会》、《清风亭》、《三元记》、《牧羊记》等；川调多演大路子戏，如《刘海砍樵》、《赶子牧羊》、《鞭打芦花》、《梁祝姻缘》等。川调的板式分导板、一流、二流、三流，与相邻的弹腔剧种称呼基本相同。

三小戏阶段，剧目增多，故事多属反映士农工商生活，没有帝王将相，主要的演出形式是半台班。西湖的得胜班就是长沙花鼓戏中规模最大、坚持时间最长的"半湘半花"的班社。受湘剧艺术的影响，三小戏的发展，表现为题材的不断扩大，生、净二行的加入，声腔的完善及伴奏音乐的丰富，大量的锣鼓点及伴奏曲牌被吸收。

长沙花鼓戏专业性班社的出现及诸声腔的综合发展应在清同治（1862—1874）以后。四季班成立较早的是光绪年间的义和班（本家赵少丰）。更多的专业班社大多出现在辛亥革命以后，并逐渐走向城市。由于历代统治者均禁花鼓，专业的花鼓戏班社多还具有演唱湘剧的技能。花鼓戏艺人遇到军警抓人禁戏，就改唱湘剧，军警走后，仍唱花鼓戏。

长沙花鼓戏扎根在民间，以广大乡村和小集镇为基地。因各地民间艺术、民俗和乡音土语的差别，艺术的发展是不平衡的，形成了几种不同艺术特点的艺术流派，艺人称为"路子不同"。有益阳路子、西湖路子、宁乡路子、醴陵路子和长沙路子，过去曾把它们称为益阳花鼓戏、醴陵花鼓戏等。各路花鼓戏在发展过程中均有自己的班社、艺师及代表性艺人，剧目、声腔、表演及音乐风格上也有差别。

益阳路子指益阳、桃江、沅江一带的花鼓戏。清道光、咸丰年间有著名的大兴班活动。三喜聋子与赵少丰是有成就的艺人。代表性的唱腔是"益阳川调"和"八同牌子"（打锣腔）。川调有系统的板式，打锣腔也有不同节奏特点的段式，益阳路花鼓在声腔发展上是最完善的。剧目多正戏、悲苦戏，如《雪梅教子》、《芦林会》（打锣腔）、《偷诗赶潘》、《赶子上川》（川调）。

西湖路子指洞庭湖区南县、安乡、华容诸县的花鼓戏。它开科较早，班社最多。鲁文智设怀德堂教科，艺徒王三洛等首创得胜班（半台班）。余菊生继建云华班。抗日战争时期何冬保等人的胜利班。到民国三十六年（1947）西湖艺人进入长沙市，同长沙艺人合流建立楚剧改进社，对长沙花鼓戏的形成影响颇大。唱腔也以川调、打锣腔为主。在发展中，不少打锣腔曲牌被改编成川调结构的弦子腔，剧目大体与益阳路子相同。

宁乡路子多爱情生活与民间故事的三小戏，轻松活泼。如《小蓝桥》、《小槐荫》、《游

春》、《买胭脂》、《小姑贤》、《讨学钱》等等。唱腔承袭川调之声腔结构，运用派生的方法，发展成宁乡正调曲调系统。

醴陵路子系指湘潭、浏阳、茶陵、攸县、醴陵一带的花鼓戏。剧目及表演特点通大路子。也有小部分打锣腔戏，如《送表妹》、《湘子化斋》、《洛阳桥》等，属锣腔小调。唱腔为川调结构，曲调分为"醴陵川调"和"嫂子调"两个曲调系统。

长沙路子系指长沙市区及近郊的花鼓戏。

长沙是湖南的省会，在这里，统治阶级对花鼓戏的迫害更甚，艺人常被抓去坐牢。迫于生存，花鼓戏出现了一种新的演出形式："排街戏"，艺人称为"穿格子"，即花鼓清唱。唱腔以小调为主，兼用部分川调。著名艺人有钟瑞章、段录生、杨福生等。民国二十五年曾有"隐名票友"为百代公司灌制了《雪梅教子》(木马调)、《劝夫》(采茶调)和《红绣鞋》、《喜报三元》(丝弦小调)三张唱片。

长沙花鼓戏在本身发展的历史中，还集中了各路花鼓在艺术上的特点。建国前数年，西湖班、益阳班、宁乡班、湘潭班、浏阳班常来省会，长沙艺人亦外出搭班演戏，互相交流，集各路花鼓之精萃而发展，促进了各路花鼓之艺术合流。现今之长沙花鼓戏能成为艺术发展比较成熟、影响颇大的剧种，同这种特定的历史条件关系甚大。

长沙花鼓戏剧目今存二百一十多个(包括折子戏)。用川调演唱的占百分之七十，打锣腔和小调戏占百分之三十。闹剧、喜剧多于正剧，具有生动、形象、通俗、风趣的民间文学特点，以塑造朴实、淳厚的人物性格见长。

长沙花鼓戏的形成与发展，经历了二百多年的漫长岁月。各个时期艺人的艰苦创造，留下了丰富的遗产。但由于花鼓戏历遭严禁，许多班社已处于奄奄一息。它的真正繁荣兴旺，还是中华人民共和国建国以后。三十多年来，长沙花鼓戏从内容到形式，都发生了巨大变化。

五十年代，花鼓戏艺人和新文艺工作者共同努力，整理传统剧目，剔除糟粕，舞台上出现了一批内容健康、艺术上较完美的戏。如《刘海砍樵》、《南庄收租》、《讨学钱》等等，同时也用花鼓戏形式编演现代剧目。如《田寡妇看瓜》、《双送粮》、《好军属》、《祥林嫂》、《三里湾》等，受到好评。

1953年建立了以新文艺工作者为主体的湖南花鼓戏剧团，1959年扩大建成省花鼓戏剧院，大量编演现代戏。音乐创作立足长沙、放眼全省，博采广用；表演与舞台艺术全面革新。多方面的探索与实验，使长沙花鼓戏改变了历史故貌而更加趋于成熟。

六十年代，是长沙花鼓戏的兴旺时期，全省有长沙花鼓戏剧团三十多个。1960年省戏曲学校成立了花鼓科，集中一批名艺人任教，以教授长沙花鼓戏为主，学生毕业分配到剧团，成为革新花鼓戏艺术的生力军。更多的新文艺工作者进入剧团或同艺人合作，学习传统，研究传统，大胆创新。收集大量的音乐、表演资料及传统剧本，出版了《湖南花鼓

戏音乐》、《长沙花鼓戏音乐》等专集。1962年省文化局与湘潭地区联合对长沙花鼓戏的源流、沿革、剧目、音乐、脚色、表演进行了较全面的调查，湘潭专署文教局编辑出版了《湘潭地区花鼓戏资料》一书。省戏曲工作室还把多年来各剧团(院)创编的优秀唱段，编印成《新腔选》两册。

这个时期创作、改编的剧目有：《我的一家》、《山乡巨变》、《真的对不住》、《菊花石》，以及参加中南区戏剧观摩演出的现代小戏《补锅》、《打铜锣》。整理的优秀传统剧目有《刘海戏金蟾》、《八百里洞庭》、《小槐荫》、《访友》、《送友》、《芦林会》、《游春》等等。

七十年代中到八十年代，现代戏创作得到大丰收。代表性剧目有《牛多喜坐轿》、《碧螺情》、《八品官》、《啼笑姻缘》等等。现代戏的编演，促进了长沙花鼓戏在编剧、导演、表演、音乐、舞台美术等方面的全面变革与提高。现在的长沙花鼓戏已经成为一个多声腔综合发展、曲调联缀与板式变化相结合，艺术上更为成熟，表现力更为丰富的戏曲剧种，也是湖南地方戏中剧团最多的一个剧种。

邵阳花鼓戏　民间小戏剧种。旧时称花鼓或花鼓戏，兴起于旧邵阳县境，本世纪五十年代始称邵阳花鼓戏。主要流行于今邵阳市和邵东、新邵、邵阳、隆回、洞口、新化等县，以祁剧宝河派戏白结合邵阳地方语言为舞台语言。

邵阳花鼓戏最迟形成于清咸丰年间。据艺人何银生(1889—1980)说，他十一岁投师海春堂，学南路花鼓戏，海春堂之师王春生夫妻都是唱花鼓戏的。王春生夫妻学戏约在咸丰年间。至光绪年间，邵阳花鼓戏已相当发展。何银生说，在他演戏时，南路已有三十多个班子了。

邵阳花鼓戏历有东、南、西三路之分。东路源于“车马灯”，唱腔以川调和锣鼓牌子为主，风格上与衡州花鼓戏相近，其衡山牌子是衡州花鼓戏洞腔的邵阳化。过去东路全系男角。南路源自“对子花鼓”，迄今仍有《打对子》一剧，唱腔以走场牌子和小调为主，走场牌子与道州调子班之走场调相差无几。南路多女艺人，常与踩软索的杂技艺人合班演出，或身兼两艺，白天踩软索，夜晚唱花鼓，故有“一副索子走天下”之谚。西路多小调，在音乐风格上与阳戏接近，也有称阳戏的。西路以男角为主。东西路的男演员，多系巫师出身，一边行巫，一边唱戏，一般只活动于本县和邻县。东、南两路艺人于清光绪初年始有接触，虽偶尔同台演出，然同台不同戏，各演各的剧目，穿插进行。至光绪末年，诸路花鼓戏才在邵阳县城合流。

邵阳花鼓戏传统剧目，据1979年统计，总数有二百三十多个。其中属走场牌子系统的四十多个，属川调系统的七十六个，属各类数板系统的六十个，属小调系统的五十二个。按其形成时期，大致可分“二小戏”、“三小戏”和多脚色剧目三类。“二小戏”只一旦一丑，如《打对子》、《摸泥鳅》，是较早形成的剧目。“三小戏”在“二小”基础上增加了一个小生，如《兄劝妹》、《送表妹》(丑扮老旦)。《洪基逼退》、《卖花记》等多脚色剧目，则是民国以来发展

的大本戏。南路以“二小戏”、“三小戏”为主，《娘送女》、《打鸟》、《下南京》等为其代表性剧目；东路常演多脚色剧目，长于表演神道故事，《桃源洞》、《雷打皮冬瓜》等为其代表剧目。

表演艺术方面，邵阳花鼓戏除了以“三小”为主、生活气息浓厚等民间小戏共同特点以外，歌舞性较强，特别是唱走场牌子或锣鼓牌子的戏，更是载歌载舞。如《打鸟》中三毛箭的矮子步、《摸泥鳅》中的摘棉花、《双背包》中的霸王鞭、《打草鞋》中的板凳龙、《双盗花》中的旦丑盘花、《磨豆腐》中的夫妻推磨，以及《摸泥鳅》中三伢子摸泥鳅时探、摸、惊、滑等表演，都充满了浓郁的歌舞气氛。

邵阳花鼓戏在其发展过程中，先后有五十余个职业性班社。其中为时较长、影响较大者，东路有仁丰桥班、丘塘班、黄陂桥班，南路有萧家班、刘家班、伍家班、张家班，西路有仁义园（后改胜利园）、德庆园，邵阳县城有兴旺园等。培训演员，西、南路多为跟师随班学艺，边演边学，以班代科；东路则以办科班为主，农闲起科，每科半年、三月不等，学员一般有十人左右，出科后即可单独成班，或参加别班演出。以黎友廷、陆干卿起科的仁丰科班最早。历代名艺人，东路有黎友廷（丑）、黎德卿（丑）、唐丁山（丑）、张洞庭（旦）、孙友生（旦）、杨乾太（净）、赵庆顺（乐师）、甯石才（乐师），南路有萧春秀（旦）、何银生（旦）、王尚生（旦）、曾玉生（旦）、杨发生（丑）、唐玉生（净）、方秋生（乐师），西路有孙蒲生（老旦）、廖玉清（丑），邵阳县城有王佑生（旦）、陈明生（丑）、李鸿钧（旦）、夏云桂（旦）等。这些艺人，对于邵阳花鼓戏舞台艺术的发展起了推动作用。

在湖南的民间小戏中，南路邵阳花鼓戏最早拥有女艺人，而且为数不少。从清咸丰年间的元姑娘开始，至民国末年，从艺的女艺人先后有二十余人。女艺人的产生，促进了旦行表演艺术如手法、眼法、步法、扇子功、手巾功等的丰富和发展。邵阳花鼓戏有不少艺人兼学当地的地方大戏——祁剧，兼唱祁剧的戏班称为“半戏半调”，或叫“阴阳班子”。不少剧目如《金龙探监》、《皮正滚灯》、《秀英下山》、《盗刀抬床》、《双槐树》等，系从祁剧吸收移植过来，净行和正生、老生戏的发展，戏白和阴阳嗓的运用以及各行手法、步法的丰富和讲究，也受到祁剧的影响。

邵阳花鼓戏进入城市较早。清宣统二年(1910)，喜庆园就曾到广西庆远、柳府（今柳州）演出，女艺人萧春秀被邀到调子班同台演唱。民国初年，喜庆园曾到过广东罗乡、江西赣州和贵州、四川、云南境内演出。民国十六年(1927)，何银生、夏云桂、曾玉生、王青云等曾去汉口血花世界演出。

中华人民共和国成立后，人民政府先后在邵阳市和邵东、新邵、洞口等县建立了邵阳花鼓戏专业剧团，拥有王佑生、陈明生等在全省具有影响的名老艺人，并培养出一批具有一定造诣的中青年演员，如唐伟红等。剧目工作，整理出《打鸟》、《磨豆腐》、《送表妹》、《摸泥鳅》等有影响的传统剧目，改编了《装灶王》、《对脚迹》等古装戏。在创作现代戏方面成绩显著，如《张谦参军》、《韩梅梅》、《队长抬花轿》、《双开锁》、《百花春》、《炉火更旺》、《松

伢子》、《青春的旋律》等一批剧目，参加历届省会演，均获得奖励或好评。

衡州花鼓戏　民间小戏剧种。流行于湘南地区。各地俗名不尽相同，衡阳、衡南、耒阳、常宁叫“马灯”，衡山、衡东叫“花鼓灯”，攸县、茶陵叫“地花鼓”，安仁叫“花灯”。大致可依蒸水流域、洣河流域、耒水流域分为衡阳、衡山、安仁三支。舞台语言同属衡州语系。源流沿革和剧目、音乐、表演艺术上均大同小异。三地花鼓艺人均能同台演出。本世纪六十年代，称衡阳花鼓戏或衡山花鼓戏，后经协商，定名为衡州花鼓戏。

衡州花鼓戏是在当地民间歌舞“车马灯”的基础上，逐渐衍变而成。“车马灯”灯队能随锣鼓唢呐伴奏表演“卷云”、“十字”、“方胜”、“连环”（走∞形）等队形变化，或与唢呐同声合唱祝词。这种供灯队演唱、演奏的曲调称“灯调”，也就是衡州花鼓戏的“锣鼓牌子”。灯队中还扮有“戏蚌”、“采莲”、“耕田”之类故事。表演以丑、旦为主，并无固定脚色名姓，只称干哥、干妹，载歌载舞。号称衡州花鼓的开门戏《对子调》、《小上南京》，即明显地保留了上述车马灯的表演痕迹。

后来，由于出现了有一定的故事情节的剧目，便产生了小生行当，逐步形成了“三小”戏，但仍以丑旦为主，小生处配角地位。

衡州花鼓戏作为戏曲形式究竟形成于何时，尚未找到确凿记载，但在咸丰、同治年间，“三小”戏已在湘南农村流行。清代长沙人杨恩寿在《坦园日记》中记述他在同治元年（1862）的见闻说：“十二日泊西河口，距永兴二十里，对岸人声腾沸，正唱花鼓词……”接着记述了三小戏《柳莺晒鞋》的情节，与保存至今的这一传统剧目相同。永兴属衡州花鼓的流行地域，所谓花鼓词应是衡州花鼓戏。

衡州花鼓戏在发展过程中，受到宗教活动与地方大戏的影响。南岳在衡山县境内，上有千年古刹，每年七、八、九月间，民间酬神活动十分频繁。酬神时必请师公设立法堂，这种法堂多是师公与花鼓艺人的合作，甚至即一套人马。穿上道袍是师公，脱下道袍是演员。乐队也是一套。当时称师公为内堂，马灯为外堂。最后一台法事必然是花鼓戏《和神》（《大盘洞》之一折）。这种合作对衡州花鼓戏的发展起了一定的作用。如衡州花鼓戏的“洞腔”即由师公腔衍变而来。衡州花鼓戏也和其他地方小戏一样，常遭查禁，不准进城，也不准在农村演出。因此花鼓艺人不得不借助地方大戏（主要是衡阳湘剧）作掩护，这种花鼓与大戏同演的半台班子叫“调戏班子”。这种“调戏班子”的演出活动，不但丰富了花鼓戏的剧目，而且在表演艺术上也受到大剧种的影响。

衡州花鼓戏早期的班社多是业余性的。一般一个班子八至十人，有“八人班”的称谓，并有“七紧八松十好耍”之说。演员与乐队没有严格分工。乐队一般文场一人拉大筒兼吹呐子，武场打鼓一人，中场一人，打小锣兼检场一人，故称“三个半人”。活动多在农闲。清末民初是衡州花鼓戏全盛时期。其时剧目达两百余个，音乐曲调三百余支。且大都能将歌、舞、人物故事较好地结合起来，演出时表演与音乐结合紧密。这时期，涌现出许多“四

季班”。据不完全统计：1880至1910年间，衡阳、衡山两地长年活动的“四季班”就有十五家，较出名的有天成班、云开班、得胜班、云华班、春华班、宝和堂、三和堂、春华堂等。这些班社主要活动地域为衡阳、衡南、衡山、衡东、耒阳、常宁、茶陵、攸县、郴州、安仁、永兴等县，远的则达到宜章、桂阳、资兴、桂东、酃县、临武和湘、粤、赣交界地区。有的已开始进入城市，有自己固定的剧场。

三十年代后，由于社会动乱，致使衡州花鼓戏日渐衰落。衡阳城内仅存的得胜班，也因日军入侵而解散。中华人民共和国成立后，衡州花鼓戏才得到恢复和发展。不少县市先后成立了专业花鼓戏剧团，如衡阳市的大众、同乐(后合并为衡阳市花鼓戏剧团)和衡东、衡山、衡阳、永兴、资兴等县的花鼓戏剧团。这些剧团经常到长沙、邵阳、常德等地区演出。

衡州花鼓戏传统剧目现尚存百余个，其中三分之一左右为“二小戏”，近百分之六十为“三小戏”，大本戏只是极少数。可分早期与中、晚期两个阶段。

早期剧目多为“二小戏”，题材主要来源于农村。有表现农村劳动生活的，如《采莲》、《抖碓》、《蔡坤山犁田》、《盗菜》、《摸泥鳅》、《扯笋》、《种油麻》、《双赶集》等；也有反映农村手工业者、小商贩、教师生活的，如《补瓷缸》、《龚瞎子缝衣》、《磨豆腐》、《打皮掌》、《卖杂货》、《讨学钱》、《打钱鞭》等。这一阶段剧目虽然情节较简单，但思想倾向积极健康，生活气息与地方色彩浓郁。

中、晚期剧目多为“三小戏”，题材比早期丰富。有取材于农村生活的，如《蓝继子打砖》、《张二嫂回娘家》、《满姑娘吵嫁》等；也有取材于民间传说的，如《朱买臣卖柴》、《孟姜女哭长城》、《赶子牧羊》等；还有取材于神话故事的，如《大下凡》、《铁板桥戏牡丹》、《刘海砍樵》等；又有与傩坛活动密切相关的，如《大盘洞》等。

中、晚期剧目中，还有一部分是从地方大戏移植、借鉴而来的。其中有的原封不动地照搬，如《华山救母》、《玉堂春》等；有的是通过“搭桥”，逐步创作的，如《杨春龙》。

衡州花鼓戏传统剧目中，大多数是精华与糟粕并存。如广为流传的《大盘洞》一剧，其原意是宣扬道士法力无边的，但主角杨子云化变为凡人之后的不少折子戏，却具有一定的人民性。

中华人民共和国成立后，整理了一批传统剧目，如《采莲》、《抖碓》、《打铁》、《打鞭进城》、《朱买臣卖柴》、《大盘洞》等，受到群众的欢迎和赞赏。同时还创作了一批现代戏，如《婆媳比武》、《补锅》、《春山坳》、《重相遇》、《两锅汤》等，并上演了大量移植、改编其他剧种的剧目。有的剧本已出版发行。

衡州花鼓戏表演艺术上保持了浓厚的歌舞色彩。如《采莲》、《抖碓》、《砍樵》、《磨豆腐》中的划船、采莲、抖碓、打柴、磨豆腐等都是从劳动中提炼出来，加以美化、夸张的舞蹈动作，表演时载歌载舞、轻松活泼。有的戏主要情节都是以歌舞形式出现，如《打钱鞭》中

大段舞钱鞭。这些歌舞与剧情紧密结合，融为一体。

衡州花鼓戏的行当，早期仅有旦、丑两种，后期生、旦、丑、净各种行当才逐渐完备。由于班社人员有限，为适应剧中脚色需要，演员不可能专门从事某一行当，只能根据年龄、形体、嗓音等条件分担脚色。通常是青少年时演花旦、小生，中年时演生脚、正旦，再后演丑脚、净脚等。这就使得演员在艺技上一专多能，表演手段丰富多样，戏路子广，适应各种行当需要，能够塑造各类人物形象。如屈毛、赵天成等，行行皆能；张廷玉、阳昌凯、萧孝林等，都有各自的拿手戏。过去，只有衡阳刘诗枚、衡山黄兰英两个女演员，其余全是男性。近三十年，衡州花鼓戏培养了大批女演员。现在旦行脚色都由女演员担任。

衡州花鼓戏音乐以"呐子牌堂"（用呐子、锣鼓伴奏的曲调的总称）为主。曲调分川子调、呐子牌子、丝弦小调三大类。最初的形式是现在的呐子牌子，它直接源于灯调。洞腔即来自师公腔，另如淮南腔、四门腔等也都是未经改编的巫歌。此外，衡州花鼓戏音乐受佛教、道教音乐影响也较大。南岳烧拜香的调子和山歌非常接近。香客也带来了各地的民歌小调，丰富了衡州花鼓戏的曲调。

衡州花鼓戏音乐粗犷、高亢，山野味道很浓。旋律进行中多六度至八度的大跳进，使用音域颇广，演唱时，常以假嗓唱高音部分，艺人称为"阳带子"。伴奏乐器主要弦乐是竹筒子，形状与京胡近似。但筒子稍大而且长得多。管乐则以呐子和唢呐为主。

中华人民共和国成立后，新文艺工作者与艺人合作，对曲调、器乐和乐队编制进行了改革。音乐工作者将长沙花鼓西湖调发展成花脸的专用曲调，用起板、散板、垛板、慢板、三流、回龙等多种板式变化取代了原来借用衡阳湘剧的南北二路。同时增加了琵琶、扬琴、月琴、三弦、低胡、大提琴、木管等中、西乐器，使其既保持了剧种的音乐特色，又更为丰富、优美。

常德花鼓戏　民间小戏剧种。流行于沅水、澧水流域以及湘北鄂南毗邻地区，盛行于常德一带。清道光时即有"花鼓戏"名称和戏班的记载。石门县夹山寺堆弃之残碑中，有道光十年(1830)残碑，载："禁演唱花鼓夜戏，以端风□也。城厢市镇乡村人烟稠密之处，查有不肖男女，遇花鼓戏班到境，呼朋引类，……"常德花鼓戏各地俗称不一，常德、汉寿、桃源称灯戏、搭搭戏、调儿戏；津市、澧县叫花鼓儿；石门又叫柳子戏或"杨花柳"；慈利则叫下河戏。本世纪五十年代定名为常德花鼓戏。

清嘉庆年间，常德府各地新春灯节时，已有"采茶灯曲"的演唱活动。最初多为"二小"、"三小"剧目，如石门的《瞧相》、桃源的《捡菌子》、常德的《圆脚盆》等，保持了载歌载舞的地花鼓风格，丑、旦唱小调或打锣腔，作简单的故事表演。也有二旦一丑或一生等行当的剧目，如打锣腔《潘金莲裁衣》等。清末由沿沅、澧二水入湘的川调而形成的琴腔正宫调，加速了常德花鼓戏表演、音乐等程式的发展。大型剧目随同声腔的成熟而开始盛行，如《刘海戏蟾》、《黄金塔》、《东川寻夫》等。各地相继涌现了一批如郭六（桃源）、田文臣（慈利）等

艺师以及陈春林(常德)、陈小春(澧县)、覃浩然(石门)等有影响的艺人。

常德花鼓戏戏班，有如下三种形式：以巫师坛门结班，此类戏班多集中在澧水流域及沅水的桃源县；以行箱本家结班，多在常德、汉寿一带；另一种是各地均有的以师承关系组合的戏班，此类戏班在艺术上较有规模。清末，因民间小戏常被禁演，常德花鼓戏为了生存和发展，常与常德汉戏、荆河戏艺人搭班演出，形成了相当长的半台班时期。这些半花半汉的戏班，促进了花鼓戏舞台表现手段的完善和规范化，丰富了演出剧目，受到了农民的欢迎。本世纪三、四十年代，是半台班的鼎盛时期，戏班约有六十余个。如桃源张树生的宏胜班(后改新舞台)、澧县喻春满的大京班(后改红霞班)、慈利的宝庆班、汉寿的乐三班等。沅水的“三生搭一皆”(萧普生、舒美生、王茂生和曾云皆)，澧水中游的“慈利三保”(谭永保、朱凤保、陈河保)，澧水下游的“澧水三霞”(徐霞林、王霞之、萧霞云)等均为这一时期中艺术造诣较深的艺人。

常德花鼓戏传统剧目有百余个，其中半数为丑旦“二小戏”。此外尚有部分俗称“杂戏”的剧目，如«冲老爷收租»、«毛山骗讴»等，已具老生、老旦和净行的雏型，唱腔已有少量正宫调，此类剧目多为本剧种独家戏。大本戏多是移植或整理加工而成，独家戏仅存«黄金塔»、«东川寻夫»、«西蜀寻父»、«热水坑»等数出，均以民间生活为题材，多家庭悲剧。有些剧目如«药茶记»、«冲老爷收租»等颇具一定的反封建色彩。此外，还有数出花鼓高腔戏«放羊下海»、«闹花园»和仅有故事“总纲”而无定本的所谓“条纲戏”，多属连台本戏，如«四下河南»等。

常德花鼓戏的正宫调，生、旦行至今仍采用假声高八度演唱句尾的唱法，通过音色对比、音程大跳使其情绪苍凉，情调古朴。其他如潼关调亦是极有特色的专用悲腔。常德花鼓戏的表演，生活气息浓郁，如«唐二爷试妻»的小旦，有一大段用舞蹈语言表达的纺纱过程，从发上抽取花针、纺纱、直到搓纱唱曲，十八个程序细腻优美。

中华人民共和国成立后，常德、桃源、澧县、临澧四县先后成立了专业花鼓戏剧团。1955年，桃源花鼓戏剧团以«清风亭»一剧参加了全省第二届戏曲观摩会演，获演出二等奖、剧本三等奖，张树生与其徒吴志柏分别获演员一、三等奖。1957年和1959年，常德和桃源分别以改编传统戏«甘氏二嫂»和现代戏«九龙巨变»参加全省戏曲汇报演出及观摩会演。常德县还曾先后于1960年、1964年、1978年举办过三届专业培训班，一批颇有成就的中、青年演员、乐手成为当今的剧团骨干。1980年，常德县花鼓戏剧团新编的«尤二姐之死»参加首届全省戏剧季演出，获演出二等奖。

岳阳花鼓戏　民间小戏剧种。俗称“花鼓子”，兴起于岳阳、临湘的新墙河流域。新墙河流域土地肥沃，物产丰富，人口稠密；自古以来文化发达，民间艺术丰富多彩。岳阳花鼓戏就是在这一带民间歌舞艺术的基础上并受到外来艺术的影响而发展起来的。其舞台语言亦来源于当地方言。本世纪五十年代定名为“岳阳花鼓戏”。

岳阳花鼓戏流行于湘北的岳阳、临湘、平江、汨罗、湘阴，以及湖北通城、崇阳、通山、蒲圻和江西修水、铜鼓等县。

嘉庆八年(1803)《巴陵县志》载："元旦后二日，乡人迎傩，歌舞达旦……金鼓喧唱，遍历乡村，十六日乃罢。"这一"金鼓喧唱"的歌舞，俗称地花鼓，其声腔为一唱众和，锣鼓唢呐伴奏。在今岳阳花鼓戏的传统剧目中，还保留着《五痴》、《五展》、《十送》等对子歌舞演唱形式的剧目。这类剧目应为岳阳花鼓戏的雏形。同治十一年(1872)《巴陵县志》记载："乡民搬演小戏，终岁不休，误工作，启淫乱，尝以请于侯而禁之。"这时的岳阳花鼓戏已是较为成熟的小戏。从同治时盛行的"小戏"开始，至光绪时多行当的出现，是岳阳花鼓戏日臻完善的阶段。

岳阳花鼓戏的声腔，分锣腔(打锣腔)、专用锣腔散曲和琴腔三类。

锣腔：曲牌体结构，是在"一人起唱，众人和腔"的民歌、山歌基础上形成的，初为锣鼓伴奏和人声帮腔，五十年代增添了伴奏过门和伴奏乐器。它又分南路锣腔和北路锣腔。南路锣腔情绪柔和，旋律流畅，板式变化较灵活，适应性强，善于表达各种情绪，运用较广泛。北路锣腔，是在南路锣腔的基础上，受沅、澧水流域酬神和宗教音乐的影响而派生出来的，它的情绪凄切伤感，板式变化不多。

专用锣腔散曲：大都为"二小"或"三小"戏保留下来专用于某一剧目的曲调，多依从剧目命名。如〔赶会调〕即《赶会》的专用曲调。这种民歌体结构的曲调，一唱众和，旋律轻快活泼，音乐形象鲜明，多保持着民间歌舞、说唱形态。

琴腔：湖南统称川调，用瓮琴等丝弦乐器伴奏，它是由外来声腔并与本地方言相结合而演变成的。

岳阳花鼓戏的伴奏乐器，以瓮琴(五十年代后改用大筒)、唢呐为主，它的过场曲牌和锣鼓点子，绝大部分来自巴陵戏。

岳阳花鼓戏的传统剧目，保存至今的有一百二十一出。其中锣腔(包括专用锣腔散曲)剧目有七十二出，琴腔剧目有四十九出，大、中型整本戏和悲剧都占总数的一半以上。经常上演的传统剧目有经过修改的《补背褡》、《游春》、《何文秀》、《赶春桃》、《孟姜女》、《修书下海》、《秦雪梅》等十八出。

岳阳花鼓戏的表演，真实、细腻，小旦行有"三娇"、"三妖"、"三俏"等刻画人物的表现手段和优美动人的扇子功等，套子多，规范化程度较高。出色的演员有吴素年、梅南香、邓渭元等。

岳阳花鼓戏，在旧社会无固定班社，艺人们农忙务农，农闲从艺，班社临时组合，故有"正、五、八、腊"(指正月、五月、八月、腊月组班)之称。班规严格，供奉老郎神。农闲季节，班社到处出现，尤以新墙河流域的岳阳、临湘最多。

岳阳花鼓戏是通过科班来培训演员、乐师的。科班邀集十岁以上的少年。十至十六

人为一科，学习时间为一至六个月，有的是全日制，有的只用晚上学戏。起科时有拜师仪式，由师傅宣讲岳阳花鼓戏的班规。科班学习结束后，即由师傅领班演出。有名的科班，如清光绪年间的许默章科班，民国时期的吴素年科班和抗战时期的和平科班等。

1952年，邓渭元、杨伯成等艺人自发组成了剧团。1953年被正式命名为岳阳花鼓戏剧团。

1954年，剧团首批招进了方杏芝等六名女演员，1956年又招收了一批男青年演员。1957年岳阳县办起了文艺学校，这批学员中的一部分分配给了剧团。从此，剧团的演员阵容、艺术素质得到改善和提高。从剧目、音乐到表演艺术，都做了大量的改革工作，优秀剧目《补背褡》曾到北京演出。从1957年至1960年，乐师王长青在省戏曲工作室的具体指导下，全面而系统地完成了音乐的记谱工作，并为锣腔创作了伴奏曲谱。剧团组成了初具规模的乐队。在上演剧目上，还创作和移植了一批现代戏。

在十年浩劫中，剧团被迫解散，直到1981年，剧团才得到恢复。

零陵花鼓戏　民间小戏剧种。由祁阳花鼓灯和道县调子合并而成。1951年祁阳花鼓灯艺人来零陵，成立了零陵县大众楚剧团，后道县调子戏艺人来加入该团，1956年冬改名为零陵县花鼓戏剧团，剧种定名为零陵花鼓戏。过去花鼓用祁阳方言演唱，调子用道州方言演唱，现已逐渐融合，都用永州官话为其舞台语言。

花鼓灯源于祁阳“车马灯”；调子戏源于道县“狮子客”，均为地花鼓的演唱形式。清代中叶，始由地花鼓转向草台花鼓，过渡为以反映生产劳动、婚姻爱情为主要内容的“二小戏”。以后随着题材内容的日益丰富，增加了小生一行，发展为三小戏。清末与祁阳戏合班演出，祁阳一带称“阴阳堂子”，道县一带称“饺饵面”(注：一半面条一半馄饨的熟食)，后移植一些祁剧剧目，改唱花鼓调，由三小行当发展为生、旦、丑、净的多脚体制。在音乐、表演等方面，也深受祁剧影响。

零陵花鼓戏曾流行于祁阳、东安、零陵、道县、宁远、江华、新田、邵阳、隆回、新宁、武冈、衡阳、常宁、嘉禾、临武、蓝山、桂阳等地，以及粤、桂、赣、黔等省的部分地区。在广西，花鼓灯名丑石和尚(本名谢明旦)曾于清末民初组班到全县、兴安、灌阳、宜山、柳州等地演出，并在柳州设馆教徒。花鼓灯艺人唐裕仁曾于民国十年(1921)定居临桂县，设馆教徒多年。调子戏艺人陈忠秀曾于民国二十年在中山董家洞教馆七届。花鼓灯名丑董玉山曾于民国三十年参加桂林彩调班演出，教徒传艺。此后还有清风园、双喜园、春兰园、仁和班等，都曾先后到桂北各地演出。调子戏艺人冯初学曾于民国十四年在平乐砂子街创立调子班荣庆园，在桂北各县演出九年。在粤北，调子戏艺人四妹仔，于清光绪时经常率班到连县演出，以后班社解散，她就定居在连县莲花墩教徒传艺，与八音班艺人罗能快组成连县最早的职业班——莲花采班。名丑王世发曾于清光绪时到乐昌教徒传艺。以后还有花鼓灯同乐园，调子戏双喜班，曾先后到连县、乐昌、韶关等地演出。此外，花鼓灯女艺人二

妹仔和连妹仔曾于清末组班到赣南的大庾、上犹、崇义等地演出。喜庆园于民国十八年到贵州的玉屏、天柱等地演出。

零陵花鼓戏的传统剧目，题材内容涉及到劳动人民社会生活的各个方面，语言通俗，形式多样，共有一百五十三个。小调类和走场调类大都是“二小戏”。各占总数的百分之十五，川调类多为大、中型剧目，占总数百分之七十。代表性剧目有《云南寻夫》、《打安徽》、《赶子牧羊》、《萝卜莱上寿》、《拷打梁氏》、《寡妇上坟》、《鸟英晒鞋》、《贤女劝夫》、《三看亲》、《假报喜》、《春碓》等。现能演出的尚有六、七十个。

中华人民共和国成立后，创编现代戏四十四个，整理改编传统戏十七个，其中有《云南寻夫》、《红娃》、《月明心亮》、《响姑》等，曾先后参加省戏曲会演、调演，获得好评。此外移植演出的现代戏一百三十七个、历史戏三十八个。

零陵花鼓戏音乐，唱腔包括川调、走场调、小调三种。伴奏音乐原来只有锣鼓伴奏曲〔一条龙〕，其他曲牌和锣鼓经都是从祁剧移植过来的。

零陵花鼓戏的表演以矮子步、扇子功为重要的基本功。矮子步从正矮步的基础上发展了七种步法。扇子功从开扇的基础上发展了十种扇花。其他身段和表演程式，如纺纱织布、穿针引线、筛米舂碓、挑水砍柴等，都是从日常生活中提炼出来的。

零陵花鼓戏的班社，过去有职业班和半职业班两种。祁阳一带的职业班，计有：清风园、喜庆园、得胜园、双喜园、同乐园、春兰园、仁和班等，以清风园成立较早(1923)，喜庆园名角多，影响大，活动时间达二十年。道县一带职业班有荣庆园、双喜班、廖青年班等，以荣庆园名角多，影响大，活动时间二十四年。

祁、道两派的半职业班有三十余个，起班最早的，有清光绪以来的石和尚班。民国以来花鼓灯在祁阳郊区的有石和尚、猪仔仔、双凤、邓发，金兰桥区有许九、周仕绵，白地市区有谢青山、李世发、萧大满、刘安生等先后组成的十几个班社，农忙务农，农闲演戏，每逢喜庆，必有演唱。当时祁、道两派的从业人数共有两百余人。

零陵花鼓戏艺人，主要是通过科班(教馆)培养出来的，集中学习三月出科，而后搭班参师。祁阳一派有双字馆、明字馆、玉字馆等。道县一派有学字馆、清字馆、老人丑馆、廖有仔馆、六合班、玉盛班等。以学字馆开设最早(1896)，清字馆成才率较高，如何玉清、张霞清、黄德清、蒋建玉、廖有仔等驰名遐迩。双字馆设馆十二届，授徒三百余人。

中华人民共和国成立后，培养演员的方式：一是剧团招生培训。如零陵、双牌两个剧团，先后办学五届，学制三年。二是办校培训。如道县1958年开办文艺学校，学制一年，共培养演员一百二十人。三是派送各项专业人员参加省、地级文艺单位举办的各种专业学习班学习，或保送艺术院校进修。如零陵、双牌两个剧团先后派往学习的编导、演员、乐师、舞台美术等共有三十二人次。通过学习，使专业人员提高了艺术水平，大都成为剧团的艺术骨干力量，促进了零陵花鼓戏艺术的蓬勃发展。

阳戏　民间小戏剧种。流行于湘西土家族苗族自治州和怀化地区。又常以县定名，如凤凰阳戏、吉首阳戏、大庸阳戏、沅陵阳戏、怀化阳戏等。

早年阳戏的流传，尚未见诸史籍。沅陵辰河戏老艺人向寿卿的曾祖父向光前唱阳戏。据墓碑所记，向光前生于嘉庆八年(1803)，死于道光三十年(1850)。黔阳阳戏老艺人杨思梅，祖传四代唱阳戏，其曾祖父杨癞子出生年代距今也已近两百年。

阳戏的形成，与傩堂戏、民间花灯有着密切关系。傩堂戏是湘西一带的巫师在酬神还愿时常演的一种戏曲形式，阳戏亦多演出于酬神还愿时，两者常同台演出。黔阳一带至今还称傩堂戏为“内教”，称阳戏为“外教”。据阳戏老艺人钦光年说，其师陈三元（约生于1851年）曾讲，从前阳戏不开脸，只戴脸子壳。这说明早期阳戏与傩堂戏有相似之处。阳戏传统小戏里有不少载歌载舞的剧目，均具花灯演唱的特点，而《盘花》、《捡菌子》、《掐菜苔》等剧目，则直接来自花灯。老艺人中至今还流传着“阳戏头、灯戏尾”或“灯戏头、阳戏尾”的谚语。不少阳戏艺人兼演花灯，溆浦一带甚至是“白天唱花灯，晚上唱阳戏”。

阳戏在发展过程中，还曾受到辰河戏的影响。早期阳戏以演小戏为主，后从低台（地摊）走上高台（舞台），从农村流入城市，逐渐上演大戏，脚色行当由“二小”、“三小”向多行当发展。有些行当即直接取自辰河戏，如阳戏花脸唱腔和打引、念诗等多与辰河高腔相同，辰河戏的一些过场音乐也在阳戏中使用。《掉白扇》、《吊妆楼》、《蜜蜂头》、《侯七杀母》等辰河高腔整本戏，在阳戏中亦作为保留剧目经常上演。

1949年前，阳戏无职业班社，艺人大多是农民、手工业工人、巫师、小商贩等，每逢春节或农闲季节，临时组合成班，在不同的季节中分别演出年节戏、还愿戏、敬神戏、庆贺戏、禾苗戏、茶花戏、赌博戏等。演出场地不拘，广场、祠庙、堂屋，甚至拼几张桌子就可演出。这种临时组成的戏班，称“阳戏堂子”。据统计，凤凰有黄合、茶田、新场、山口、古冲、吉信等十二家。吉首有上秦盘、下秦盘、半坡羊、两斗田、西门口、麦田等二十四家。影响较大的为滕代荣父子组成的一家班。今怀化地区境内曾有七十多个阳戏堂子，一千五百余名阳戏艺人散布在各地演出，其中黔阳的黄秀炳堂子、朱德梅堂子、溆浦县的郑占先堂子，活动最为频繁。

五十年代以来，先后成立了凤凰、大庸、怀化、吉首等县专业阳戏剧团；同时，湘西自治州民族歌舞团，保靖、泸溪、花垣、古丈、黔阳、会同等地的剧团或文工队，也常演出阳戏剧目。业余的演出活动更是遍及湘西各地。

据今掌握的资料，阳戏的传统剧目约一百五十余个。内容大多反映家庭、劳动生活和男女爱情以及神怪妖狐故事。一般分为大阳戏和小阳戏两类。小阳戏即“二小戏”、“三小戏”；大阳戏为多脚色的大本戏。两类剧目来自四个方面。一、历史上阳戏积累的剧目。如《雷交锤》、《杉树湾诊驼》、《勾头催粮》、《三看亲》、《放召召》、《江边洗裙》、《丁狗儿讲书》、《珠帘会》、《玉簪花》、《大发雷》、《鲍家庄》等。二、来自傩堂戏的剧目。如《孟姜女》、《龙王

女》、《庞氏女》等。三、来自花灯的剧目。如《捡茵子》、《掐菜苔》、《盘花》、《打猪草》、《扯笋子》等。四、移植地方大戏或木偶戏的剧目。如《白蛇传》、《平贵回窑》、《文王访贤》、《磨房会》、《游龙戏凤》等。中华人民共和国成立后，整理的传统剧目有《盘花》、《割茅》、《三宝舞龙》、《勾头催粮》、《捡田螺》等，编创的现代戏有《斗笠湾》、《龙山全》等，改编的神话戏有《春哥与锦鸡》等。

阳戏以"二小戏"的表演艺术最具代表性。步法：小丑有鸭步、猴步、碎步、梭步、小跳步、矮子步等；小旦有跻步、碎步、蹉步、云步、十字步、轻盈步、小踏步、叠叠步等。表演程式和舞台调度：小丑有"满台窜"、"半边月"、"三步半"等；小旦有"挑帘"、"耸肩"、"扯四角"、"驾妖风"、"风摆杨柳"、"斑鸠揽豆"等。又有一种"打求财"的表演形式，以一丑一旦扮演一对夫妻，男名秦和利，女叫汤氏，秦和利从外经商回来，夫妻见面时互相盘问对唱，无固定唱词，由演员即兴编词，随编随唱。未上场的演员和台下观众都可参加对唱，尽兴方散。

阳戏的唱腔以曲调连接为主，辅以板式变化。正调，在曲调结构上近似花鼓戏"川调"形式，也分"单句子"与"夹句子"两种。主要伴奏乐器是"嗡琴"。

阳戏唱腔分男女腔，为同宫异腔，通常女腔音域高于男腔四度，用共同的过门相互联接。

花灯戏　民间小戏剧种。湖南花灯戏是由民间歌舞——花灯、茶灯、地花鼓和"调子"发展而成的民间戏曲剧种。

花灯、茶灯、地花鼓等民间歌舞演出盛况，明、清两代地方志书颇多记载。如：清《嘉禾县志》收有咸丰元年嘉禾贡生李休《竹枝词》："元宵节近鼓鼙鼙，歌舞台前兴欲腾；正月新春无箇事，大家同去看花灯。"清道光三年(1823)《衡山县志·风俗》载："新年民间无事，五、六人扮为采茶，男女一唱一酬，互相赠答，以长笛倚之，月琴应之，觉悠扬动听，不厌其聒耳也。"演出形式大体为两种：一是有人物故事的"丑、旦剧唱"，被称为地花鼓、竹马灯、打对子和对子花灯等；二是"联臂踏歌"的集体歌舞，习惯叫做"摆灯"和"跳灯"。花灯、地花鼓，经过长期衍变，有的吸收戏曲的程式规律，逐渐发展成花鼓戏；有的则较多地保持着花灯的歌舞特点，搬演戏曲故事，被称为"灯戏"或"花灯戏"。

湖南花灯发展成为灯戏的，以湘西花灯戏、平江花灯戏和嘉禾花灯戏为代表。它们也因流行地域的方言、音乐素材和风格的差异，以及受相邻姊妹艺术影响的不同，在剧目题材、声腔结构、表演特点上，各具特色，自成一家，发展的历史进程也不一致。

湘西花灯戏，流行于凤凰、麻阳、泸溪、辰溪、沅陵、吉首、古丈、桑植、大庸、保靖等县市，民间习惯称为麻阳花灯、桑植花灯、保靖花灯等等，它们都是同阳戏、傩戏相结合而发展的花灯小戏。清代，多以"半台班"(半阳半花)的形式出现。咸丰、同治年间，凤凰的靖疆营(今长平)，大庸的教子垭，曾有"半阳半花"的班社，光绪、宣统年间，凤凰县城还有阳戏、花灯、傩戏同台演出的"三合班"。其他各县也有花灯班。少者几个，多到几十个，其中

又以麻阳石羊哨的滕家班、大庸的覃家班最负盛名。到了本世纪二十年代至四十年代中，湘西各县的花灯小戏已经基本形成，但大多数戏班仍兼演阳戏或傩戏。季节性班社及“四季班”已常在城镇演出。艺人自诩为：“一套人马三样戏，什么场合都能去。”

湘西花灯戏，是在载歌载舞的“跳灯”基础上发展形成的。开始也为一丑、一旦的“对子花灯”，搬演《捡菌子》、《牧童盘花》、《扯笋》等歌舞两小戏；稍后又出现二旦、一丑，两旦、两丑，或多旦多丑的演出形式，剧目有《双盗花》、《姐妹观花》、《双采茶》和《大采茶》等，边唱边舞，活泼清新，基本上还保持歌舞花灯的特点。另外，还有不少剧目是吸收阳戏和傩戏的。如《童子扯香》、《琴童说书》、《王二卖货》、《王木匠打嫁妆》、《紫金杯》、《搬师娘》、《搬先锋》等等。大部分是表演民间生活与男女爱情的小戏。湘西花灯戏以花灯歌舞的“圈子”（舞台地位变换）和“套子”（身段组合）为主，吸收生活中的典型动作和民间武术，发展成文花灯和武花灯，生活气息浓厚。

湘西花灯戏的唱腔曲调，多源于民歌、小调。对子花灯和花灯小戏的唱腔多半套用灯调，曲调保持民歌的结构特点，戏曲化程度不高。由于题材的不断扩大，行当增多，唱腔曲调则广采博纳，集阳戏、傩戏、曲艺、高腔以及其他戏曲剧种曲牌于一炉而综合发展。至今，虽然还没有形成能代表一个剧种的主要唱调，但不少曲调已经向多节奏的板式过渡；或者经过集中提炼，发展成可塑性较强、可以表现多种情绪变化的基本曲调。

平江花灯，流行于平江县境及浏阳东乡一带。以歌舞形式演出叫地花鼓；以戏剧形式演出则称灯戏，即平江花灯戏。无论地花鼓还是灯戏，至今都保持着载歌载舞的特点。

平江花灯戏，初期也是一旦一丑或两旦两丑的对子花灯，以手巾、扇子为主要道具，边唱边舞。唱灯调，演出一些故事情节简单的小戏，如《张三守花》等。在发展过程中，受岳阳花鼓与长沙花鼓的影响，也经历了“二小戏”、“三小戏”阶段，并形成了自己的正调——川调与打锣腔。川调也分单句式和夹句式两种结构，有简单板式，属宫调式，旋律及曲体与花鼓戏相通，打锣腔分七字句与十字墩，颇似岳阳之北路锣腔和长沙之四六调。平江花灯戏既用长沙官话，也用平江方言。其正调虽与花鼓戏基本一样，依字行腔仍有自己的独特风格。

平江花灯戏的剧目有一百多个。大多与花鼓戏相同，如《梁祝姻缘》、《贫富拜寿》、《三赶春桃》（唱川调）、《蓝桥挑水》、《蔡坤山犁田》、《断机教子》（唱打锣腔），以及小调戏《四郎反情》、《洒金扇》、《张三守花》等等。班社多属业余性质，季节性活动较多。

嘉禾花灯戏，也就是湘南花灯戏。流行于舂陵河两岸的嘉禾、桂阳、宁远、蓝山、新田、临武、郴州等地。桂阳叫“对子调”，郴县称“地花鼓”，嘉禾叫“花灯”。

嘉禾花灯现有两种形式：春节期间随舞龙灯、舞狮而演唱的歌舞形式，叫做“耍灯”或“对子调”；已在舞台上演出的有人物、情节的生活故事戏叫做“灯戏”。花灯戏是在“耍灯”的基础上发展成长的，经历了耍灯——唱调子的“二小戏”、“三小戏”的阶段，逐步形成多

行当，能演大型剧目。

嘉禾灯戏过去也称“调子班”。戏班分业余性质的季节班：“龙灯班”、“新年班”，后来发展成专业的“四季班”。常遭到旧时官府严禁：“龙灯花鼓，禁止上台”。

嘉禾灯戏的剧目有一百多个，有轻松活泼的农村生活小戏，如《看花》、《打鸟》等，更多则是反映家庭生活和民间故事的整本戏，如《苦茶记》、《金钏会》、《打铁》、《刘海戏蟾》等等。此外，酬神还愿，也演岳爷、观音等连台本戏，袍带行头及唱调均借助祁剧。唱腔曲调已收集的有一百四十多首，基本上分正调和小调两类。正调为川调结构，小调有本地调子（民歌）及丝弦小调。

傩堂戏　遍布全省，省内苗、侗、瑶、土家族地区均有演出活动。盛行于湘西、湘南和沅水、澧水流域等广大地区，长期伴随巫师“还傩”的迷信活动而存在。在清康、乾年间地方志书中即有“神戏”、“傩戏”的记载。湘西称傩堂戏、傩神戏、土地戏、师公子戏，湘北、湘南又称师道戏、傩愿戏、姜女儿戏。

古代湖南，巫风甚盛。屈原《九歌》，便是表现沅、湘间巫傩歌舞娱神的诗篇。晋时《荆楚岁时记》有“村人并击细腰鼓，戴胡头及作金刚力士以逐疫”的巫舞记载。唐、宋时期巫傩歌舞仍盛行不衰。明代巫傩歌舞活动，多见于湖南各地方志，已由娱神转向娱人。明末清初，巫傩歌舞与杂技、武术相结合，顾炎武、刘献廷等人均有文记载。清代巫傩歌舞已形成戏曲形式：“辰俗巫作神戏，搬演孟姜女故事，以酬金多寡为全部半部之分，全者演至十余日，荒诞不经，里中习以为常。”（康熙四十四年《沅陵县志》）以《孟姜女》为代表的湖南傩堂戏，此时已初具规模，嘉庆之后，傩堂戏剧目又增加了《桃源洞神》、《梁山土地》。清末民初，沅澧二水还傩愿唱《孟姜女》之风日盛，各地坛门林立。衡阳、零陵、宝庆一带，常搬演傩戏《盘洞》，湘西傩堂三女戏（《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》）也渐流行，其中《孟姜女》还有用苗语演唱的，湘西南侗族傩戏还出现了三国戏《古城会》等。

傩堂戏在形成、发展的过程中，从形式到内容均受巫教的影响。戏班多以“坛门”组合，艺人一般均有“法名”，并成派系，世代相袭。傩堂戏剧目中，多掺杂了与巫教有关的人物和事件，傩堂中俱悬挂巫教所祀神像。当傩堂戏逐渐从傩坛走向世俗时，与各地民间小戏关系密切。湘南师公还傩常分“内堂”（巫师）和“外堂”（艺人），湘西则称“内教”和“外教”，活动时二者合一。如湘南以作法事开始而以唱《盘洞》戏作为结束。故衡阳有民谣云：“南乡的脸子（面具），北乡的洞（傩戏《盘洞》），西乡的马灯（花鼓戏）拿不动。”屈毛、阳昌凯等既是巫傩艺人，又为衡州花鼓戏名角。沅水流域以桃源张树生的戏班久负盛名，张树生七岁入巫坛，以后亦巫亦优，最终汉剧、花鼓、傩堂三者皆精。本世纪四十年代初，他整理的傩戏《孟姜女》曾连演七夜，对傩戏发展起了很大作用。1955年，他与其徒吴志柏合演的《观花教女》一折，参加了全省戏曲会演的展览演出。澧水流域艺人喻春满为巫坛戏班之主，擅演傩戏，又是花鼓戏有影响的丑脚。其徒徐霞林为世代巫师之后，擅演“姜女戏”，亦

为花鼓戏旦脚。湘西仅凤凰一带就有兼演傩戏、阳戏、花灯的戏班十余个，艺人中杨友友、杨福云等均在清末民初以擅演《庞氏女》而为人称道。

傩堂戏剧目可分三大类。第一类是正本戏，多属巫师还傩作法事必须唱的。如湘西的《搬开山》、《仙姑送子》，黔阳的《发功曹》、《降杨公》，沅水的《梁山土地》、《蛮八郎》，澧水的《发五猖》、《白旗仙娘》，湘南的《下马》、《监牲》等等。情节简单，戴面具演出，多唱巫腔。但已有第一人称的唱与白，并初具行当雏型。第二类是傩堂小戏，傩坛与高台均能演出。如黔阳的《打求财》，湘西的《采香》，湘南的《造云楼》等。常在法事程序中的"唱戏"部分演出，表演有一定的程式和特征，唱腔有一定的板式变化。第三类是戏曲化程度较高的剧目，如《孟姜女》、《庞氏女》、《龙王女》、《大盘洞》和侗傩三国戏《古城会》、《华佗卖药》等。这些剧目具有民间口头文学和民风民俗等特色，唱腔渐已形成专用曲调，表演风格活泼、质朴。

傩堂戏的剧本，唱多白少，一般通过长段叙述性唱词交待事件，展开矛盾。但亦有部分插科打诨的幽默白口戏。以各地方言为主，生动朴实。傩堂戏声腔由各地巫腔融入其他地方音乐素材发展而成，古老淳朴，口语化强，地方色彩鲜明。湘西和沅、澧二水除沅陵傩戏腔用唢呐伴奏句尾外，全为锣鼓清唱，一启众和；湘南傩戏唢呐丝弦伴奏进入较早，以洞腔为代表，气氛热烈明快。表演方面，多为"二小"、"三小"格局，以丑旦对场戏和生旦对场戏居多。除此，还保留了民歌竞赛形式。如桃源《孟姜女》"下池"中的"傲拜"：小生、小旦围绕争执谁先拜谁，反复辩理，唱词凭演员即兴创作，长短视演员即兴编唱能力而定。湘南《大盘洞》中的盘送，也是对歌形式，从天上盘到地下，从古盘到今，实际是演员的竞艺。湘西在草台演唱傩堂戏时，还往往台上演员和台下观众形成"对歌"的局面。

中华人民共和国成立后，傩堂戏作为一种业余演唱活动，在民间仍流行不绝。五十年代，湘西和沅陵曾移植演出过大型历史袍套戏，六十年代上演过现代戏《骆四爹买牛》、《补锅》等，七十年代末，八十年代初，湘西、桃源、石门等地傩堂戏又出现了新内容、新形式的演出。但该剧种始终停留在业余与半职业状态，没有专业剧团。

苗剧　　苗族剧种。1954 年，湘西苗族自治州花垣县麻栗场俱乐部，在苗族歌、舞的基础上，发展而成的新剧种。初创时叫"苗语剧"、"苗剧"或"苗戏"，七十年代又叫"苗歌剧"，现正名苗剧。

1953 年，花垣县文化馆在麻栗场乡建立沙科中心俱乐部，并相继成立了文化站，将熟悉苗族文艺的苗族教师石成鉴调麻栗场文化站工作。石成鉴深感苗族同胞喜爱看戏，而又无本民族语言的戏看，于是激起创立苗剧的愿望。在县文化馆的支持下，以石成鉴为主，有吴兴华、石成业、刘光旭参加，将苗族故事《泸溪墈》改编成苗剧《团结灭妖》，交麻栗场俱乐部排练。他们用苗歌、苗语演唱，把生活动作和舞蹈、武术的动作稍加发展，使之相当于戏曲形式的唱、念、做、打，于 1954 年农历正月初六在麻栗场首次演出。它以亲切的民族语言，朴实的感情和浓郁的民族特色而赢得了广大苗族群众的欢迎。苗剧就

此诞生。之后，又经自治州文化部门组织各苗族县的民间艺人进行培训，推广苗剧。于是，苗剧便在花垣、吉首、古丈、凤凰等县广泛兴起，相继创作演出了十余个剧目，如花垣县的《龙宫三姐》、吉首县的《合作大生产》、古丈县的《石丁叭啦》、凤凰县的《神箭手》等。这是苗剧的业余演出阶段。1958年，苗剧进入城市后，一些专业演出团体对唱腔的发展进行了各种尝试。如1958年花垣县文工团演出的《千歌万颂石昌忠》，第一次突破了原始苗歌的束缚，借用歌剧的手法进行创腔；1965年花垣县农村文艺宣传队移植演出的《借牛》，第一次用戏曲的板式手法进行创腔；1979年花垣县文工团编演的《带血的百鸟图》，以音乐创作为主，借鉴汉族戏曲唱、念、做、打等表现手段，使苗剧的艺术水平得到了进一步的提高。麻栗场业余剧团的苗剧演出活动，除"文化大革命"期间中断了几年外，一直坚持自编自演。目前，苗剧仍以业余演出为主。

侗戏　侗族剧种。发源于贵州省，1952年由广西三江县传入湖南通道县侗族聚居区。由于侗戏以侗语侗调演出，通俗易懂，深受侗族群众欢迎。因此，发展很快，据1982年统计，通道县就已有五十余个侗戏业余剧团。

侗戏剧目题材较为广泛，根据本民族传说故事改编的剧目有：《珠郎娘美》、《刘美》、《金汉》、《门龙》、《金俊与娘瑞》、《秀银吉妹》、《卜宽》、《顶郎》等；改编汉族故事的剧目有：《陈世美》、《梁祝姻缘》、《李旦凤姣》、《梅良玉》、《柏玉霜》等；历史故事剧有：《吴勉王》、《李万当》等；移植汉族的剧目有：《生死牌》、《十五贯》、《桃花装疯》、《白毛女》等；创作现代戏剧目有：《团圆》、《二十天》、《一个南瓜》、《杨娃》、《好外孙》等。侗戏剧本词句生动，韵律严格，讲究尾韵、腰韵、连环韵，一出戏，也就是一首叙事长诗，在诸剧种中别具一格。

侗戏的表演，朴实无华。演出的舞台基本调度是：二人对唱时，唱完一句后在音乐过门中走一"∞"字，然后再接下去唱下一句，如此反复至一段唱词结束。若唱时台上有两人以上的演员就分组走"∞"字。表演身段、台步、手式等程式均不同于其他剧种，有着浓厚的本民族特点。侗戏的服饰、道具等，均是本民族的日常用品，有的稍加美化。侗戏主要的曲调有平腔、哭腔、仙腔。另外根据剧情需要，采用山歌、对歌、琵琶歌等曲调。主要伴奏乐器有二胡、侗笛、牛腿琴、侗琵琶；打击乐有鼓、锣、钹、小锣，但鼓和锣与其他剧种亦有区别。

侗戏很注意从兄弟剧种中吸收营养，不断丰富自己。近几年来在原侗戏表演上有所突破，进步较快，正处在发展和提高中。

京剧　清末，长沙政界和商界中，已有一批京剧爱好者，并成立了票友组织。光绪二十七年(1901)名票王定保从武汉邀请京剧艺人九盏灯等来长沙，成立"九如北班"，初演于小西门外水府庙，是为长沙有京班之始。光绪三十年(1904)，京剧艺人一斗金、小桃红、四阵风等，由上海、江西、湖北先后到长沙，成立三庆京班，因经营不善，不久散班，其中十八人流寓长沙，遂在织机街同乐园献艺，武打戏颇受欢迎。光绪三十二年九如北班扩大组

织，更名四喜京班，移至城内孚嘉巷宜春园演出，观众逐渐增多。这期间，曾有京班到过岳阳演出。宣统年间，长沙有专演京剧的两所戏院：燕云湘月歌台、三尊炮京剧院。但因经营不善或遭清政府禁演，大都不能持久。民国初年，汤芗铭督湘，驻军多系北人，喜爱京剧，遂有由官商合资经营的京戏园，从沪、汉聘请名角来湘演出。民国二年(1913)，长沙有京剧富贵坤班(时称髦儿戏)。民国五年，长沙的京班实行男女合演，名演员粉菊花、小子和、韩金奎、李赶三等都在长沙演出过一段时间，当时上演的京剧传统剧目达两百余出。后因军阀混战，社会动乱，汤芗铭等逃离湖南，京剧遂又处于困境，许多在湘京剧艺人，为谋生计，只得兼演新剧(时称文明戏)，出现京剧、新剧合演的现象，如粉菊花、韩金奎等曾演出过新剧《柳湘莲出家》、《青楼梦》。这时期，除长沙外，京剧开始到常德、衡阳等地进行流动性的短期演出，如民国十六年刘斌昆曾在衡阳演出过《活捉三郎》等剧目。

三十年代，湖南时局较为稳定，京剧又趋繁荣。名演员夏月润、小三麻子(李吉来)、言菊朋、徐碧云等接踵而来，仅长沙市就有民乐、长沙、万国等八所京剧院。民国二十四年至二十六年，梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云及马连良、林树森等均先后率团来长沙演出，阵容整齐，与其合作者有姜妙香、奚啸伯、侯喜瑞、王少楼、叶盛兰、马富禄、芙蓉草等，剧目丰富，影响颇大。梅兰芳在长沙曾演出《木兰从军》、《宇宙锋》等十七个剧目，获得观众热烈赞赏。

民国二十五年顾无为率上海标准大京班到长沙，由卢翠兰主演了使用机关布景的京剧《樊梨花移山倒海》。

民国二十七年，长沙大火，各京剧团体和个人，纷纷离开长沙，辗转到湘西、湘南偏远县城、村镇流动演出。当时湖南省政府曾一度迁到沅陵，沅陵一时成为全省的重镇，人口陡增，京剧办起了民众、中兴两个戏班，演员有：陈效梅、唐云昇、叶乃柏、七盏灯等。内迁工厂亦多，常有京剧票房组织之活动。这期间，沅陵一带，京剧演出频繁，观众亦颇踊跃。

民国二十八年在长沙，田汉组织由武汉流亡到长沙的京剧艺人李雅琴等，成立了平剧抗敌宣传队，以演新平剧为主，曾排演欧阳予倩创作的《梁红玉》，田汉编写的《江汉渔歌》、《岳飞》、《土桥之战》、《新雁门关》及时事短剧《流亡卖艺》、《主仆逃难》等剧目，进行抗日救国宣传。平剧宣传队巡回演出于长沙、湘潭、株洲、衡阳、桂林、韶关等地，观众反映强烈，大大激发了民众的爱国热忱。这期间，京剧艺人张作侬在长沙等地招抚流散的京剧艺人，组班演出，作了许多有益的工作。

抗日战争胜利后，流散在湖南各地的京剧艺人迅速返回到长沙、衡阳等城市。民国三十五年，罗富贵等艺人在衡阳集资兴办胜利剧院，专演京剧。外地名演员，如陈鹤峰、刘斌昆、李万春、高百岁等，相继来湖南各地搭班。名演员关肃霜这时也在湖南演戏。但因当时政治腐败，经济萧条，民族文化不受尊重，戏剧演出处于困境。剧院多演《欧阳

德》、《大劈棺》、《新纺棉花》、《二百五招亲》等剧目；还有一些胡拼乱凑、荒诞离奇的连台本戏充斥舞台。

中华人民共和国成立后，在湖南的京剧艺人排演了《白毛女》、《九件衣》、《逼上梁山》、《三打祝家庄》等新剧目，观众激增。1951年前，湖南尚无固定的京剧团，政务院《关于戏曲改革工作的指示》发布后，在湖南流动演出的高雪樵、达子红、井燕娟、陶少滨、张伯衡、郑君麟、陈俊伦等即在各地组建京剧团，到1952年全省共有红星京剧团等民间职业京剧团十三个。

五十年代初，徐碧云、言少朋、黄桂秋、赵燕侠、吴素秋等分别应邀在长沙、衡阳上演《托兆碰碑》、《绿珠坠楼》、《翡翠园》、《梁祝》、《别宫祭江》、《红娘》等剧目。

1955年至1963年间，著名京剧演员梅兰芳、周信芳、盖叫天、荀慧生、尚小云、姜妙香、马连良、张君秋、童芷苓、高盛麟、袁世海、杜近芳等都到过湖南演出，通过观摩、座谈、传艺，促进了湖南各地京剧的繁荣和发展。

五十年代，湖南各地京剧团创作了一批较好的新剧目。其中现代戏《山城的战斗》，新编历史剧《苏武》、《黑旗义军》曾在省市会演中获奖。

1959年10月，在长沙市京剧团基础上，扩建成立了湖南省京剧团。1960年省戏校设立京剧科，培养年轻演员。1961年黔阳地区京剧团办小演员训练班，也培训了一批演员。1963年成立了湖南省青年实验京剧团。1965年省京剧团改编演出了现代京剧《地下火焰》，并参加中南区戏剧观摩演出，获得好评。

“文化大革命”中，全省十一个京剧团，除黔阳、郴州两个京剧团保留建制外，其余九个团全部解散，人员下放。1969年下半年开始，各地重新组织京剧队伍，到1982年底，全省共有省、地（市）、县京剧团九个。

1977年，传统剧目恢复上演，中国共产党十一届三中全会后，又编演了《投笔记》、《血溅东王府》、《闯王平叛》、《妲己乱宫》、《夏明翰》、《喜雨》等一批新剧目。

剧　目

湖南的地方剧种，可分为地方大戏和民间小戏两大类，每一大类剧种都有许多共同的传统剧目。在地方大戏中有高腔的剧种，都有«目连»、«封神»、«岳传»等连台大本戏和把三国故事中与关羽有关的剧目集中起来串演的“夫子戏”，各剧种故事大体相同，但篇幅却长短不一。这些大本戏，除«目连»全部唱高腔外，其他均为高昆（或高低）间唱，但与清廷内府昆弋间唱本并不相同。还有湘剧称“四大本”的苏（«金印记»）、刘（«白兔记»）、潘（«鹦鹉记»）、伯（«琵琶记»）；辰河戏的“三山”（«楚荆山»、«九里山»、«烂柯山»）、“六袍”（«老绿袍»、«少绿袍»、«大红袍»、«青袍缘»、«白袍记»、«碎龙袍»）；衡阳湘剧的青（«青梅会»）、红（«红梅阁»）、绿（«绿袍相»）、白（«白兔记»）、黄（«黄金印»）等一批传奇整本戏，来源相同，只是各自保留的折数多寡不等，其中也间杂有以低牌子或昆腔演唱的单折。另一些高昆散折如«拜月»、«秋江»、«闹钗»、«戏仪»、«猴变»、«赠剑»、«天官赐福»、«八仙飘海»之类，也为各剧种所共有。南北路剧目则百分之七十情节相似，多演封神、列国、两汉、三国、隋唐以及薛家将、杨家将、岳家将、包公案、水浒等故事，但艺术处理各有不同。民间小戏的发生发展无不经历了“二小”、“三小”剧目到多行当大型剧目的过程，所以像«扯笋»、«盘花»、«探干妹»、«送表妹»、«蓝桥会»、«菜园会»、«晒绣鞋»、«小姑贤»、«蔡坤山犁田»、«清风亭赶子»、«秦雪梅»、«孟姜女»等戏，同样在各剧种中普遍存在。还有一些生活故事戏如«小放牛»、«探亲家»、«大补缸»、«蓝寄子扳砖»之类，则为地方大戏和民间小戏所共有，只是艺术上各有千秋。另外，一批晚清引进的剧目如«杀蔡鸣凤»、«老少配»之类，也普遍为各剧种所吸收。除此而外，一些宣扬凶杀、淫毒、色情、恐怖的戏如«杀子报»、«大劈棺»、«活捉三郎»、«判双钉»之类，解放后才禁止演出。民间小戏中还有些«张三吃醋»、«李四反情»、«里手嫖院»之类低级趣味较多的戏，五十年代后期才很少演出。

中华人民共和国成立之后，由于人民政府重视剧目工作，各级都成立了戏曲改革机构，以改革传统戏和创作新的剧目为中心工作，戏曲剧团也逐步设置专业编导人员，对各剧种的传统剧目进行了清理、分类。一般经常上演的戏，都按“去其糟粕，取其精华”的原则，不同程度地作过一些整理、加工。在“推陈出新”方针的指导下，经过重点整理、改编和艺术加工的传统剧目数以百计。其中如«醉打山门»、«琵琶上路»、«打猎回书»、«思凡»、«刘海砍樵»、«祭头巾»、«打鸟»、«昭君出塞»、«拜月记»、«追鱼记»、«破窑记»等，都成为长

期保留的优秀剧目。

用戏曲反映现实生活，湖南有悠久的传统。辛亥革命后，即编演过《刺恩铭》、《袁世凯逼宫》之类的戏。"九一八"事变后不久，编演了《血溅沈阳城》，之后又陆续编演了《湘北大捷》等戏。建国初期，各戏曲剧团立即移植《白毛女》、《赤叶河》等歌剧为戏曲剧目上演，并同时自编现实生活题材的剧目。如反映土改后湖南农村生活的小戏《田寡妇看瓜》即以花鼓戏、湘剧高腔两种不同艺术形式上演；反映翻身农民争送公粮的小戏《双送粮》在全省普遍演出。此后的《姑嫂忙》、《骆四爹买牛》、《风雪摆渡》、《三里湾》；六十年代的《打铜锣》、《补锅》、《烘房飘香》；七十年代的《送货路上》、《两张图纸》、《野鸭洲》；八十年代初的《啼笑姻缘》、《碧螺情》、《八品官》、《姻缘错》等，都是受到广大观众欢迎的戏，有些还成为长期保留的优秀剧目。

根据历史故事和古典小说、古代民间神话、传说创编的剧目，也出现不少，其中如《何腾蛟》、《尤二姐之死》、《程咬金招亲》等，也都是久演不衰的剧目。反映近代革命斗争题材的《黄公略》、《地下火焰》、《松坡将军》等戏，都具有较大的影响。

建国三十年来创作的戏曲剧本，总数近千，上演过的不下数百。但是，因长期受"左"的思想干扰，出现了不少公式化、概念化的作品。这些作品，上演不久，即被遗忘。全省创作剧目总数，没有精确的统计。

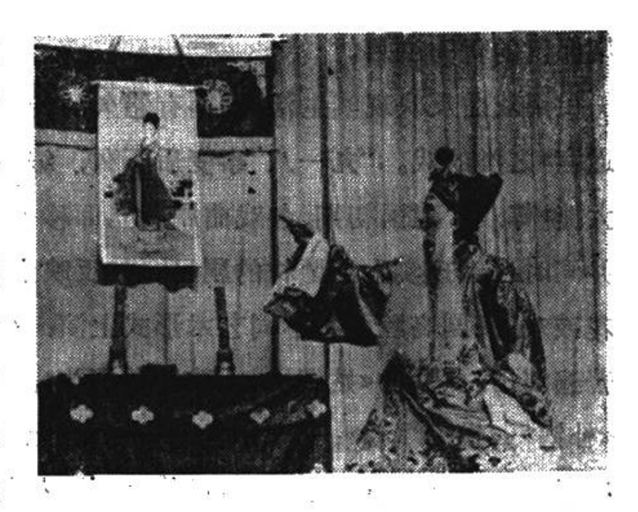
湖南在省内刊印的剧本，据现有资料只能溯到清康熙八年(1669)长沙三让堂刊印的王实甫《西厢记》六卷。清末民初民间刻印的戏曲剧本逐渐增多，至今还保存有民国初年邵阳、洪江等地刻印的《目连传》及本省多种地方戏传统剧本。民国年间这种民间刻印的剧本，地域之广，数量之多，未能统计，且一直沿袭，至今不绝。

中华人民共和国成立后，湖南通俗读物出版社、湖南人民出版社先后出版过《湖南戏剧十年选》、《优秀戏曲剧本选》、《湖南地方戏曲丛刊》等剧本集及大量单行本。省内外报刊也发表过不少剧本，总数约近四百种。省、地(市)戏曲机构内部也铅印过很多传统剧本和整理、改编、创作的剧本。

五十年代，不少传统剧目的整理改编，都有当时的戏改干部参加，但因含辅导性质，所以上演或出版时多未署名，现已难以查考。

一品忠　湘剧高腔整本戏。又名《鸳鸯瓦》。情节、人物及部分曲文，均与《古本戏曲丛刊》所收明刊本《苏英皇后鹦鹉记》相同。周僖王时，外邦贡白鹦哥等三宝，须有子后妃掌管。丞相潘葛保有娠之妃苏英为后，执掌三宝。梅妃妒嫉，毁三宝，苏后扭梅妃至金殿辩理。僖王命梅妃长兄梅伻与潘葛议罪，并传旨有罪者赦，无罪者死。梅伻审得苏后无罪，僖王令绞死苏后。潘葛与妻李氏商议，借祭奠为名，将李氏代苏后死，并送苏后至湘城。苏后生子，十三年后，遣使告潘葛，潘葛借围棋赏花试僖王，并奏明苏后未死，有子已长大，

僖王传旨迎苏后母子还朝，封赠李氏。常演的只有《回府祭台》、《思妻观表》二折，为生行重头戏。《潘葛思妻》有徐绍清整理本，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十三集。



二招安　弹腔剧目。取材于《水浒》。叙宋徽宗赵佶命李锦持诏去梁山招安。高俅偷改诏书，暗换御酒，欲陷害梁山群雄。宋江力主归顺朝廷，李逵等反对，吴用令阮小七等水军于水上迎李锦，巧戏钦差，晃翻船只，倾换毒酒。宋率梁山英雄迎钦差李锦，读诏后群雄震怒，李逵碎诏，杀李锦侍从。宋江假意欲斩李逵，李锦见群情激愤，为李逵求情，宋江乃送李锦下山。此剧为常德汉剧四大名班文华班的“一家戏”，其中“迎钦差”、“接诏旨”的排场处理，“李逵碎诏”的演技均具特色，音乐亦有独到之处。



二度梅　弹腔剧目。又名《杏元和番》、《梅杏姻缘》。取材于小说《二度梅》。写唐代书生梅良玉与未婚妻陈杏元受奸相卢杞陷害事。杏元被迫和番，途中投崖自尽，被王昭君显灵救起，送往邹伯符家花园中，邹妻收为义女。良玉改名换姓，四处飘零，也被邹伯符收为幕宾。丫环春香拾得杏元赠梅良玉之金钗，二人追问金钗，于邹家重逢。后梅良玉与杏元之弟陈春生赴试高中，报仇团圆，春生亦娶救命恩人渔家女玉姐为妻。湖南各地方大戏剧种均有此剧目，但全本多以搭桥形式演出，本数长短不一。只有其中《杏元骂相》、《丛台别》、《落花园》、《失钗见钗》、《渔舟配》等折早已形成固定剧本，成为各剧种的传统折子戏。常德汉剧、荆河戏中陈杏元一角，在《丛台别》结尾时，有马上下腰“三回头”表演颇有特色。《落花园》已成为旦行唱工“开荒戏”，如常德汉剧和荆河戏的南路反三眼〔八块屏〕，湘剧的南路阴皮〔四块玉〕都是代表性唱腔。《失钗见钗》为小生、小丑、贴旦做工戏。近二十年中，都有整理本演出。



八品官　写苦竹生产队穷苦不堪，人心涣散，无人愿当生产队长。刘二自告奋勇当队长，但刘妻桂英百般阻挠，公社主任之妻仗势占队上便宜，岳父王三爹想利用翁婿关系



损公肥私。刘二坚持原则，不畏权势，不护亲戚。桂英以离婚要挟刘二辞职。刘二无法，与桂英往公社离婚，行至河边，木桥被水冲走。桂英要刘驮她过河，想用感情打动刘二，刘二在驮妻时，也用夫妻恩情感动桂英，终于得到了妻子的支持。此剧1980年由汨罗县花鼓戏剧团首演。编剧甘征文，导演张建军、高建，作曲高建等，主演杨荣钦、任艳霞。曾参加1982年湖南省巡回演出戏剧季，以全剧生活气息浓郁，"驮妻"一场，匠心独具，获剧本一等奖，文学艺术创作奖，演出百场万元奖，并获文化部和中国戏剧家协会颁发的优秀剧本奖。剧本由湖南人民出版社出版。

九子鞭　巴陵戏弹腔剧目。又名《海周过关》。写明代江南遭水灾，权监刘瑾奉旨放赈，侵吞救灾款。文彦伯直言弹劾，反遭陷下狱，祸及满门。江湖艺人海周，见义勇为，与文妻花氏兄妹相称，以唱九子鞭为掩护，哄过守关的刘瑾，保护花氏母子逃出虎口。用南路演唱，有北拉南唱、一唱众和等特殊唱法，是三花唱、念、舞兼备的重头戏。此剧由李筱凤、陈芜、刘立炎改编，岳阳巴陵戏剧团排演，胡永发、李筱凤导演。朱岳祜、胡永发主演。参加1955年湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖、演出二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第三集，1957年由湖南人民出版社出版单行本。曾被不少兄弟剧种移植演出。



九莲灯　弹腔剧目。源于明朱佐朝《九莲灯》传奇。写晋代权相何道晏勾结太监贾容，乘刑部尚书闵爵患病不能理事之机，将家将普儿带进皇宫行刺晋皇，被当场拿获。晋皇命何、贾审理此案。何暗嘱刺客普儿改名石龙，谎称为石后内侄，受石后指使，进宫刺驾。晋皇将石后禁锢冷宫。闵爵知石后冤，带病至刑部大堂勘问刺客，多方开导，刺客欲招供，为何、贾所阻。闵爵察觉，乃将刺客带回府中审问。何、贾买通闵府家丁毒死刺客，反诬



闵爵与刺客同谋，杀人灭口。晋皇将闵爵打入天牢。观音下凡，命善才、龙女，高挂九莲灯于殿前，将何、贾阴谋在九莲灯中重现。晋皇与朝臣观后，始明真相，下诏赦免闵爵、石后，将何、贾处死。湖南各地方大剧种，均有此剧目。常演单折有《六部大审》，为生脚重头戏，重念、做。岳阳巴陵剧团有改编本《审刺客》演出。

三元记　　高腔整本戏。源于明传奇《商辂三元记》。写商定国与秦国政交厚，商为子霖定秦女雪梅为妻。后商家中落，商霖在秦家攻书，雪梅游园至书房，商霖见而爱慕，夜访雪梅于绣楼。雪梅拒与幽会，商抱恨归家，思梅成疾。商父母暗以婢爱玉冒充雪梅与霖结合，霖发觉后病死。雪梅来吊孝，知爱玉有孕，立志守节。后爱玉生子商辂，雪梅教之成名，连中三元，二母皆得封赠。此剧在湖南流传甚广，为青衣唱工戏，大小剧种均有。大剧种唱高腔，但近四十年均只演《雪梅教子》单折。各地方小戏剧种仍唱整本，益阳地区花鼓剧团曾多次改编演出。



三天香　　写江左秀才刘忠，与结义兄弟张节至泗州城投亲不遇，被阮正邀游妓院，名妓夏天香悦刘忠。阮正嫉妒，以钱财诱鸨儿逐刘忠。张节大闹妓院，与刘逃至谢华堂家。刘娶谢女天香为妻。后刘忠中状元，礼部尚书李御又将女李天香许配他。刘忠携眷赴汉中府上任。时泗州遭水灾，谢天香抱婴儿到汉中府寻夫，路遇阮正，阮偷改谢天香给刘忠之书信，以谢为夏，代投刘府。刘忠记前仇，命人捉阮正，阮逃。谢天香至，刘忠亦逐之。谢天香怒斥刘忠负义，刘将谢送往钱义衙中治罪。钱察知详情，请在普救寺为僧的张节劝刘认妻。刘复怒责张节，并令钱杀谢天香。钱义独生女梅英仗义替死。谢天香将子继美，过继钱义。十八年后，苗秀造反，张节携继美投军，以军功封侯。刘忠因失汉中，张节将他提到白虎堂受审，并上表拟斩，继美求情，始减刑。刘悔罪，一家团圆。祁剧、辰河戏均有此剧，情节相同。祁剧用弹腔演唱，辰河戏用高腔演唱，常演散折有《小审释放》、《赏雪反戒》、《大审刘忠》等。



三讨战荡　　弹腔剧目。亦名《三气周瑜》。写鲁肃奉周瑜之命，三次过江向刘备讨还荆州，诸葛亮允以取得他郡后归还。鲁肃回吴复命，周瑜定"假途灭虢"之计，扬言代刘备取西川，实欲暗袭荆州。诸葛亮识破其计，派兵遣将，四路埋伏截击。周瑜兵败，一路丢冠

卸甲，至芦花荡，又被张飞三擒三纵，呕血气死。湖南省各地方大戏剧种均有此剧目，为小生重头戏。祁剧周瑜出场唱的四门腔和《战荡》中的多种马路功，很有特色；战败时有丢紫金冠的特技表演。芦花荡一场张飞打赤膊、穿草鞋上场，很有山野气息。湘剧名艺人李芝云、吴绍芝演周瑜《战荡》一段，表演呕血时，将口中银珠喷出，脸上即现出血纹三道，一道从唇中直流鼻梁眉额之间，另两道则分流左右两颊，人称绝技。衡阳湘剧《芦花荡》一折唱昆腔，为花脸重头戏。

三闯挡夏 辰河高腔整本戏《三请师》中之二折，源于元杂剧《博望烧屯》及明传奇《草庐记》。叙孔明初入汉营为军师，张飞不服，三闯辕门，与孔明赌擒夏侯惇。孔明以火攻，烧夏侯惇于博望坡，命张飞黑松林阻挡夏侯惇。惇求张许其饱食后再战，张轻敌，许之。惇佯命军士造饭，趁机逃走。《挡夏》之前原有《火烧博望坡》一折，失传。此二折常连演。张飞一角蟒袍、大靠、褶子、草鞋、赤膊戏俱全，是全面展示净行技艺的剧目。夏侯惇一角全本为净行应工，唯《挡夏》一折由丑行扮演，戴盔壳，中插独翎，穿马褂，腰中斜插靠旗一面，唱做并重，诙谐风趣。《三闯》一折，湖南各剧种皆有此剧目，多唱弹腔。祁剧有整理本《闯帐烧坡》，衡阳湘剧有整理本《三闯辕门》。



三进士 弹腔剧目。亦名《八珍汤》。写山西文士张文达因赴试缺乏盘费，向周、常两富户借贷成行。后周、常向张妻孙士林索债，孙无钱偿还，二子（朱砂贯、孔凤翠）为常、周两家抱去为嗣，改名周子卿、常天保，长成后均得中进士。孙因荒旱，离家寻夫，病困洛阳，店家催店钱甚急，乃卖身入知府常天保家为奴。常妻骄纵，以孙造"八珍汤"不适口和误收周子卿所送寿礼加以痛殴，并逼孙退礼。孙至周家，周妻见孙有隐痛，诘之。孙哭诉身世，周妻始知孙即丈夫周子卿与常天保之母。遣回常家，俟子卿归告知。子卿亲往常府认母。常天保恐玷辱官体，不认。二人相争，扭至巡按衙门辩理。巡按恰为张文达，乃迎孙士林至。常天保夫妻愧悔自责，一家团聚。祁剧、湘剧、衡阳湘剧、荆河戏、巴陵戏均有此剧目。其中《造八珍汤》（亦名《买母为奴》），为常演单折，系老旦唱、做重头戏。剧中二旦脚一饰常天保妻，一饰常婢。转场至周家后，即由饰常婢之旦脚饰周子卿妻，而饰常妻者饰周婢。

三孝堂 辰河高腔整本戏。亦名《孝泉井》、《芦林记》。源出明传奇《姜诗跃鲤记》。叙八洞神仙过海时，预知临江渡将有孝妇遇险，乃轮流于渡口值日。姜诗妻庞氏至临江渡汲水，遇风浪溺于江中，为值日之仙所救。诗母之妹郎香从中挑拨，母乃逼诗休妻，庞氏寄

居林姑婆庵中。幼子安安思母，负米往探。庞氏闻婆母患病思鱼，捡柴炊鱼奉之，芦林遇姜诗，责其无故休妻，诗愧悔，仓皇别去。后观音菩萨卖回心扇，诗持扇扇母，母回心，婆媳和好，邱香被雷击死。剧中《休妻三赶》、《芦林会》为常演单折，《叹更》、《送米》二折，生动感人，为娃娃生重头戏，多为艺徒"开荒"时常学剧目。1957年，杨才伟、谌兆祥整理本《芦林记》，由黔阳专区代表团排练，参加湖南省戏曲汇报演出。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第二十一集。常德汉剧亦有此剧，祁剧有部分单折。各地花鼓戏亦有《安安送米》、《芦林会》等单折。1958年湖南人民出版社印有益阳花鼓戏《芦林会》单行本，由孙阳生、易荣贵整理。傩堂戏有全本，名《庞氏女》，情节稍有出入。



三里湾　根据赵树理同名小说改编。写五十年代中期，农村掀起了合作化高潮。三里湾农业合作社开水圳，须经过尚未入社的富裕中农糊涂涂的"刀把丘"。村支书想动员糊涂涂入社，但糊涂涂怕吃亏不愿入社，也不肯让出"刀把丘"。这样，以村支书为首拥护合作化的村民为一方，以糊涂涂为代表不愿加入合作社的村民为另一方，双方围绕开圳这一中心事件，开展了一场激烈的思想斗争。剧中还穿插了三对青年男女，由于思想上的分歧而引起在爱情婚姻问题上的苦恼和纠纷。最后，大家统一了思想认识，打通了"刀把丘"，水圳开成，三对青年男女则根据各自的选择而重新确定了对象。此剧由湖南花鼓剧团于1957年首演。许在民编剧，张间导演，左希宾、张国辉等编曲。舞台美术设计黄凡。由蒋啸虎、龚业珩、张建军、唐镜明、余谱成、钟宜淳、梁熙和、龚谷音、谭亦之、王明舫、胡雍林、赵菊云等演出。此剧从编剧到表导演、音乐都较好地继承和发展了花鼓戏传统艺术；戏曲化程度较高，人物性格鲜明，语言生动，生活气息浓厚。曾被全国各地广泛移植演出。1958年参加全国现代戏座谈会调演；1979年参加建国三十周年献礼演出，获创作二等奖，演出二等奖。印有多种版本。



三宝舞龙　阳戏剧目。写王康氏外出吃会酒，嘱子女在家读书、作女红。幼子三宝却将家中被面拿来舞狮子，又与两个姐姐以长板凳舞龙灯，姐弟串戏为乐。舞板凳龙一段表演生动活泼，生活气息很浓。此剧曾于1956年参加湖南省农村群众艺术观摩会演，获

评为优秀剧目。1957年有整理本，由湖南人民出版社出版单行本。

大碑塘洗澡　岳阳花鼓戏剧目。写刘大友为母病去灵山烧香许愿，途经大碑塘。因天气炎热，下塘洗澡，衣服包裹被贼人任兰逢盗走，无衣遮体。书生杨春华之妻伍氏去大碑塘洗衣，闻叫苦声，问明原因，即回家将丈夫衣物借与刘大友，并怒责小偷不良。任兰逢闻之，怀恨在心，又将伍氏头上金钗盗走，以金钗、衣服为由，在杨春华跟前搬弄是非，诬陷伍氏行为不端。杨一怒之下，归家责妻，伍氏含冤莫白，自缢身亡。杨为伍氏超度亡魂时，刘大友前来送还衣物，说明原委，杨春华后悔莫及。雷神将任兰逢拿至灵柩前击毙，并震开棺材，伍氏复活。此剧为二旦、小丑的重头戏，用［单句子］演唱。五十年代初曾一度禁演，后经改编演出，颇受观众欢迎。



小上南京　衡州花鼓戏早期剧目。别名《刘二别妹》，系《大上南京》（刘二寻父）中一折。内容写刘二将上南京寻父，与妹刘秀英话别。此剧为小丑、小旦唱做并重戏，用锣鼓牌子演唱，有"起程"、"饯行"、"带货"、"甜送"、"苦送"、"约日子"等一整套专用牌子，还插有丑、旦串演皮影戏取乐情节，有以人模拟皮影的表演。

小姑贤　亦名《逼子休妻》。写婆婆经常虐待媳妇，并逼其子休妻。小姑桂妹子贤淑聪慧，骗得休书撕毁；并以自己也将出嫁为别家之媳，倘受折磨，母亲也难忍受等道理劝母。母悔悟，一家和睦。湖南各地花鼓戏和阳戏都有此剧目，惟婆媳姓氏不同。长沙花鼓戏用"川调"演唱，计有梁山调、花石调、烂板调、和调等，艺人称之为"七个半贴调"，为传统花鼓戏中艺术上较成熟的剧目。1957年有整理本，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十八集。



山乡巨变　根据周立波同名小说改编。写在农业合作化时期，干部邓秀梅到清溪乡办合作社。贫下中农迫切要求入社，陈先晋、王菊生等富裕中农，心存疑虑。反革命分子龚子元乘机破坏，挑唆张桂秋劝妹妹张桂贞与清溪乡共产党支部书记刘雨生闹离婚。邓秀梅、刘雨生等坚持中国共产党的方针政策，深入发动群众，揭发龚子元的阴谋活动，终于使陈先晋等主动要求入社，把山乡合作化运动推向高潮。刘雨生、张桂贞夫妻和好如初。此

剧于1958年由长沙市湘剧二团首演。用高腔演唱，选用〔油葫芦〕、〔一江风〕、〔胡十八〕等曲牌，采取放流、加快节奏、变换拖腔等手法，以表现现代生活，展示人物性格。1959年由长沙市代表团重排，参加湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。编剧周全、黄慧修、张诚生、余福星、刘彦美。导演余福星、黄慧修。音乐设计李福钧等。舞台美术设计刘自祥等。演员彭剑民、余福星、刘彦美、彭福娥、王如福、金小琴、张利君等。1959年由湖南人民出版社出版单行本。益阳市花鼓戏剧团也上演过孙阳生、刘艳芳、戈琴的同名改编本。剧本在1963年的《湖南文学》上发表。

山花颂　写回龙岭生产队，遭百日大旱，石振山与周丙德去回龙洞找水，洞口狭窄，只有石女火花及小孩胡三宝能进洞。两人进洞找到阴河，而火花却为救三宝落入河中，三宝出洞求救，石振山进洞爆破，终于引出阴河水，解除旱灾，救出火花。此剧由湖南省湘剧院演出。以湘剧高腔演唱。范舟、谢让尧、周峥嵘根据同名话剧改编。导演：刘高林、蔡倜、吴淑岩。音乐设计：李允恭、徐绍清、张文卿等。舞台美术设计：欧阳琼琛、潘冶民、易明。主要演员有董武炎、廖建华、彭俐侬、左大玢等，于1965年参加中南区戏剧观摩演出。



川珠庙　常德花鼓戏剧目。亦称《东川寻夫》、《西蜀寻夫》。叙汉阳郑德仁，离家十三载。时汉阳大旱，郑妻田月英扶婆携子，往东川寻夫。至川、鄂交界地川珠庙，包裹盘缠为贼所盗。田氏命子当衣，又为无赖所骗。危难时，太白金星指点田氏，婆媳始到东川。郑已另娶马二为妻。田氏在婆母、马二的劝解下，与郑和好，阖家团圆。此剧为典型的"苦情戏"，以正宫调演唱。"庙中失盗"一场，田氏有连续五十余句的唱段，唱做并重。湖南其他花鼓戏剧种亦有类似剧目，情节大同小异。



尤二姐之死　取材于小说《红楼梦》。写尤二姐与贾琏姘居，琏妻王熙凤妒恨，设计将尤二姐接入贾府。尤幼时曾许婚张华，王熙凤乃令张公堂告状。尤二姐闻知，私赠银两并修书劝张另娶。贾蓉探知，窃得书信与赠物交与王熙凤。贾琏从外归，将收秋桐为妾。王熙凤暗遗尤之信物于地，使秋桐拾得，挑唆贾琏怒责尤二姐。王熙凤又重金贿赂胡太医，将尤之胎儿坠落。尤二姐遂吞金自尽。此剧由常德县花鼓戏剧团首演。编剧吴文华。导演



杨建娘、彭正明。作曲罗良哲、郭伟民。舞台美术设计黄志伟。主要演员有饶晓玲、潘建新、王华安。此剧参加湖南省1980年巡回演出戏剧季，获演出二等奖。剧本发表于《湖南戏剧》1980年第四期。

天宝图　弹腔连台本戏。取材于同名小说、鼓词。写元成宗年间，华登云父子图谋篡逆、横行无忌；苏子见、李春芳、李三保等济困扶危、惩恶除奸的故事。巴陵戏从三十年代起，便以搭桥（幕表）形式演出此剧，经过数十年舞台实践，结构及主要场次已逐渐固定。1981年，由陈湘源（执笔）、周扬声、黄春元整理改编，周扬声导演，对武打技巧和武生、武旦表演艺术作了新的尝试。现已成为巴陵戏的保留剧目。常德汉剧亦有《三打华府》、《六打华府》、《九打华府》等常演单本。

云南寻夫　零陵花鼓戏剧目。写艾世荣趁张三祥去云南经商之机，调戏张妻甘氏，未遂。张归，艾与家奴定计，诓张过府饮宴。张醉归，艾主仆伪装和尚，夜叩张门，张竟认定甘氏与和尚私通，逼妻自缢身亡，张亦走云南避祸。甘氏冤魂不散，趁老庚须夜宿张家之际，求其带路前往云南寻夫，伸冤报仇。张悉真情，乃还乡，遇艾世荣于途中，甘氏鬼魂逼艾吐露真情，而后将艾处死。剧中寻夫上路一折，甘氏唱〔阴皮〕，情调凄楚，哀怨动人；表演以云步、磨步、马步、起伏步等配合各种身段，颇有特色。长沙花鼓戏亦有情节相近似的剧目《带鬼下扬州》。

丑人计　根据长沙花鼓戏《王麻子定计》改编。写桂妹子与艾三元早已订婚，桂母杨五娘嫌艾家贫，欲毁婚约，请王麻子定计。由王假扮桂妹子，想使三元见桂貌丑而自愿退婚。桂妹子得知后，将计就计，让另一相亲的富家公子，看到王麻子假扮之丑相，坚决不要。桂妹子则随艾三元而去，使杨五娘和王麻子弄巧成拙，狼狈不堪。此剧由长沙市花鼓戏剧团首演。编剧李国文。1959年参加湖南省戏剧会演。剧本由湖南人民出版社出版单行本。

双驸马　荆河戏剧目。叙武则天时，抄斩薛家。十七年后薛葵奉母命寻父，路遇薛蛟，兄弟大闹酒店。后至房州争抢彩球，两人各抢一半；庐陵王喜两人少年英武，遂将长女配薛蛟，次女配薛葵，并使薛家父子叔侄团聚。剧本经杨善智（执笔）、陈敦友、



陈焕炎改编。增加了二公主这一人物并使之与薛葵比武，突出人物的喜剧性格。津市荆河戏剧团首演，获1982年剧本奖及湖南省巡回演出戏剧季演出二等奖。

双送粮 写土改后，农民分了田，生产积极性很高。秋收之后，桂妹子和祖父拉着独轮车送公粮，途中与担箩送公粮的青年农民炳泉竞赛争先，表现了翻身农民热爱新中国的心情。此剧是五十年代初创作剧目，情节比较简单，但运用戏曲虚拟手法表现推车、挑担，载歌载舞，情绪热烈，为花鼓戏反映现代生活展示了新的道路。1951年由湘江文工团首演。编剧徐叔华，导演詹仲堃，演员詹仲堃、龚业珩、姚涤新。1951年5月赴北京，在怀仁堂演出。1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演出一等奖，印有几种版本。剧中男女声对唱的曲子，系唐壁光编曲，后经朱立奇等加工，成为著名民歌《浏阳河》。



双钟馗 常德汉剧文华班的一家戏，唱弹腔北路。故事写终南进士钟馗入京应试，以才夺魁，唐王李适以钟貌丑而将其黜免。钟馗不服，自刎于殿上，尸立不倒，馗魂大闹金殿，执剑穷追李适，大呼索命。李适惊恐，无法逃避，经袁天罡劝解，不得已封馗魂状元及第并为阴阳两管的除魔大神。剧中钟馗及其鬼魂均由净行扮演，扎肚垫臀，但脸谱着色略有不同，功技则迥异。钟馗重功架念白，凝重憨朴可爱。馗魂则重矮桩功，勇猛矫捷，仗剑三追唐王，有壮厉的独舞，表情、舞姿颇美。

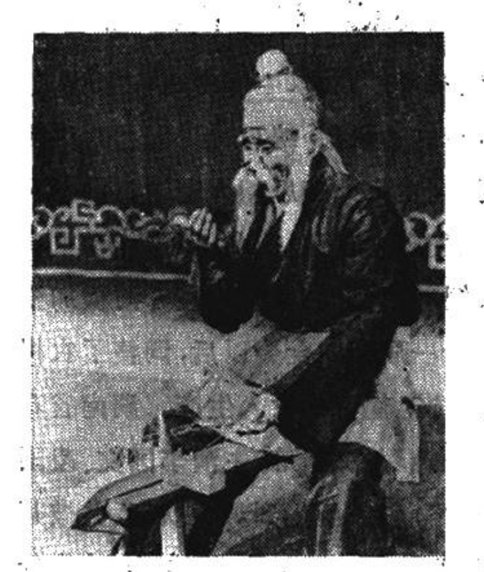
书房调叔 花鼓戏剧目。写嫂嫂因丈夫长期外出，不堪空房冷寂，趁去书房为小叔送饭之机调戏小叔，被赶出门外。此剧流行于宁乡、湘潭一带。表演上巧妙地运用两条板凳，通过挤凳、抢凳、跨凳等一系列的优美身段，显示了地方花鼓的艺术特色。著名花鼓戏艺人王命生饰演嫂子的表演尤有独到之处。此剧后经王命生、伍岳云、戈人等共同整理，改嫂子为寡妇，并删去了一些不健康的表演。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第十九集。



队长抬花轿 根据赵玫、梅基舜小说《迎亲喜事》改编。写何三嫂坚持要用花轿迎娶儿媳，大队长圆润将计就计，用花轿迎来了植棉模范，同时接来了新娘子。1964年由邵阳市花鼓剧团首演。同年参加湖南省现代戏会演。编剧陈明生、陈伯卿，导演雷沛林、谢宝珍，音乐编配陈磊、岳近春，舞台美术设计雷森魏，主要演员王佑生、刘景文、赵凤鸣。此剧

“抬轿”一段歌舞性强，结尾处喜剧性浓。剧本刊于 1964 年《湖南群众艺术》。

中秋之夜 根据同名话剧改编。写台湾国民党特务林士凡，胁迫士兵李若初一同潜回内地。中秋之夜，林、李同至李家，拟以李家为落脚点进行破坏活动，李若初之父和李妻金花通过教育和斗争，终于使李交代了底细，并将林士凡送交政府处理。1955 年湖南省花鼓戏剧团首演。编剧许在民，导演詹仲坚，舞台美术设计黄凡，作曲左希宾、许在民，演员梁器之、蒋啸虎、胡燕林、梁熙和。曾参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖。长沙市花鼓剧团亦同时改编此剧参加会演，获剧本二等奖。湖南人民出版社出有单行本。



水牢记 高腔剧目。又名《访东京》，源于明郑汝耿的《剔目记》。叙北宋时东京恶霸曹大本，横行霸道，在桑林调戏秀才陈可忠之妻韩氏，并以聘请教师为由，骗陈入庄，杀丫环嫁祸于陈。县官受贿，拟斩陈。众生员不平，齐闹公堂，乃改判陈充军潮阳。包公微服私访，在长亭遇打草鞋之老丈王子能，尽得实情。曹大本聚众往抢韩氏，包亦往观。曹见而生疑，诱包进庄，囚于水牢。周饭婆私放包公，被曹挖去双目。包公回衙，捕斩曹大本。湖南省各大剧种多有此戏，其中《打草鞋》、《斩曹大本》，常作单折演，为丑脚、花脸唱工重头戏。《打草鞋》有长段数板，保留明中叶流行的“畅滚”形式，语言生动、风趣，全折仅丑脚一人有唱词。

水擒庞德 湘剧弹腔剧目。亦名《水淹七军》。故事来源于《三国演义》，写关羽水淹罾口川，降于禁，擒庞德。剧本与京剧大体相同，唱南路，以小唢呐伴奏，高亢激越。其中关羽携周仓、关平山坡察看地形一段表演，在桌上加椅，以若干组合身段联缀，气势磅礴，威严凝重，为关公戏之代表剧目。湖南其他大戏剧种，亦有此剧。



勾头催粮 阳戏剧目。写差官勾头往柳家庄柳二姐家催粮。路遇柳家庄乡约告以二姐聪明机智，不要自讨无趣。勾头不信，至柳二姐家，与二姐打赌盘歌，勾头输，拜柳二姐为干娘。原剧情节固定，台词则随演员即兴说唱。1956 年整理加工后参加湖南省农村群众艺术观摩会演，被评为优秀剧目。1957 年由湖南人民出版社出版单行本。（见下页上左图）。





牛多喜坐轿　原名«牛府贵婿»，1964年陈芜根据小说«这边风雨»编写。后又改为«牛多喜下轿»，以批判发家致富思想为主题。由于人物的喜剧性格突出，戏剧性强，语言生动，生活气息浓，很受观众欢迎。1980年由作者重新加以修改，另赋新意，并改今名。写牛家湾老农牛多喜，饲养家禽，驻队干部左开河横加干涉。牛家中四子四媳，劳力过剩而生活困难。中国共产党十一届三中全会以后，调整了农村经济政策，纠正了极"左"的错误，牛多喜一家劳力得到解放，愉快地投入生产。湖南省花鼓戏剧院首演，导演张间，编曲左希宾，舞台美术设计欧阳琼琛、陈新等，主演李国文、凌国康、钟宜淳、李小嘉、朱海荣等。由于保持了花鼓戏艺术风格，仍广泛受到观众欢迎，并被其它民间小戏剧团移植此剧。1980年参加湖南省巡回演出戏剧季，获演出二等奖。1981年赴北京汇报演出，获全国农村题材优秀创作奖、文化部和中国戏剧家协会优秀剧本奖。剧本由«剧本»月刊发表。



牛皋下书　弹腔剧目。取材于«说岳全传»。写岳飞率军与金兵对峙牛头山，牛皋自告奋勇下战书，换文官穿戴，骑马入金营。金兀术以军威相胁，牛泰然处之；金又借故相难，牛机智以对，并反唇讥诮，兀术被迫以宾礼相待。席间，牛谈笑风生，豪勇诙谐，兴尽而归。常德汉剧传统演法，牛皋着女官衣，戴团纱，巧妙地糅合生、旦、净、丑各行功技，运用于行路骑马、挥袖抖翅、行动静立之中，展示出牛皋的朴质、诙谐、威勇、妩媚的形象，湖南各地方大剧种，均有此剧目，情节与常德汉剧大体相同，表演各具特色，祁剧用昆腔演唱。

牛皋毁旨　祁剧«岳传·五英会»中之一折，用高腔演唱。荆河戏叫«牛皋扯旨»，用弹腔演唱。写岳飞遇害后，金兀术九犯中原，宋王派李文升上太行山搬请牛皋发兵前去抵敌。牛皋以朝廷屈斩岳飞，愤而扯毁圣旨。李文升拿出岳夫人信件，牛皋提出以岳雷挂帅



为条件，始发兵抗金。大花脸重头戏，是牛皋“老脸”代表剧目，表演粗犷豪迈，圣旨扯毁后甩掷地上，重踏三脚，接岳夫人偷，摆香案跪读，对比强烈。唱腔以“京梆子”为主，曲调高亢激越。此剧经张品超、王光熠整理，由邵阳祁剧团罗桂林、周美仁主演，参加湖南省第二届戏曲观摩会演获剧本一等奖。1959年由衡阳地区祁剧团重排，邓汉葵、郑浯滨主演，参加湖南省1959年戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第二集。

反武科　弹腔剧目。故事见《说岳全传》。叙岳飞应武科试，张邦昌等受云南王柴桂贿赂，将武魁暗许柴桂。文试柴不如岳，又立生死文约比武。岳飞枪挑柴桂，张邦昌欲斩岳，牛皋等不服，拥岳飞反出科场。荆河戏武小生应工剧目，柴桂、岳飞均由小生饰演，以柴桂戏为重，突出其腿功及翎子功。1955年由谢让尧、蒋经成整理，津市荆河剧团傅丑精、王振文主演，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本、演出二等奖。常德汉剧亦有此剧目。



风雪摆渡　写民校的代课女教师冒着风雪去上课。在渡口碰到一个小伙子撑船，姑娘欲渡河，小伙子告诉她民校今天不上课，老渡工赶来，指出小伙子是他孙子，因为不愿学文化而撒谎。姑娘教育小伙子认识学文化的重要性，三人同舟过河。此剧载歌载舞，富有生活情趣，为当时众多业余剧团常演剧目，并由越剧移植演出。此剧由新化祁剧团首演。登禾编剧。剧本发表于1956年《群众艺术》创刊号，后又刊登于《小剧本》，湖南人民出版社印有单行本。

古玉杯　辰河戏高腔剧目。因情节悲苦，艺人常称之为《苦玉杯》，源出明传奇《八义双杯记》。叙江西木匠张权，荒年携家至苏州谋生，旧友王宪赠宅留居，并以次女玉英许其长子廷秀。王宪长女兰英嫁监生赵昂，兰英嫌张贫，姊妹常生口角。兰英令赵昂买盗攀赃，陷张权入狱。王宪亦逼廷秀退婚，玉英矢志不从，赠廷秀古玉杯以明心迹。廷秀赴试途中，古玉杯被郭另才盗走。后廷秀与弟文秀，友朱一龙皆高中授职。适郭另才持古玉杯卖于朱处，人赃俱获，廷秀返苏州，兰英羞愧自缢，赵昂亦问斩刑。王宪送玉英与廷秀完婚，阖家团圆。剧中《赠杯》、《法场》二折，为旦行唱工重头戏。

古城会　高腔整本戏。可从《梅亭饮宴》演起，包括《屯土山》、《秉烛待旦》、《赐马》（亦名《大小宴》）、《白马坡》、《灞桥挑袍》、《过关斩将》、《占古城》、《古城会》等单折。叙曹操攻徐州，刘备用张飞计，偷营失败。刘奔河北；张飞占芒砀山，后下山占古城；关羽保刘备妻子，与曹操定约降汉；曹操厚待关羽，关为之斩颜良、文丑。后关羽闻刘消息，挂印封金护二嫂千里寻兄，至古城相会。此剧为大靠、大花唱做并重戏，是连台本《夫子戏》中代表剧目。常演单折，有《赐马》、《挑袍》、《古城会》。湘剧、衡阳湘剧、辰河戏均有此整本；祁剧作《夫子戏》演时唱高腔，平日多唱弹腔；常德汉剧仅存《赐马》、《挑袍》高腔单折，为生行唱功戏。



打鸟　邵阳花鼓戏传统剧目，别名《王三打铳》。写村姑毛姑娘与猎人三毛箭彼此爱慕，私订终身，被毛母发觉，三毛箭装哑巴溜走。演出富于生活情趣。此剧由邵阳市花鼓剧团发掘，已故名艺人夏云桂等口述、教授。原本不少词、白、表演较庸俗，经名老艺人王佑生和谢宝金等加工整理。早期由当场旦脚演三毛箭，一个旦脚演毛姑娘，小丑演毛母；近期则由小丑扮三毛箭，花旦扮毛姑娘，老旦扮毛母；整理后三毛箭改俊扮，也有由小生扮演的。唱腔以〔走场牌子〕为主，歌舞性强，富于生活情趣。1954年由邵阳市花鼓剧团首演，1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第九集。湖南人民出版社印有单行本。



打求财　湖南傩堂戏剧目。写秦和利经商在外，其妻汤九娘在家悬望，秦返家后疑其妻与某皮匠有私，引起口角，终又重归于好。此剧原为傩坛中一种祈求吉利的丑、旦歌舞表演，在演出实践中，情节逐渐丰富成为小戏，在黔阳一带颇为流行，后又为阳戏所吸收，并加入翁皮匠、翁大娘两个人物，称《双打求财》。

打严嵩　弹腔剧目。又名《开山府》。写明代权臣严嵩心存篡逆，命丘、马、殷、徐四将私造御用衣冠，事为御史邹应龙获悉，将丘、马等诱入开山王常宝童府中拘押，又至严嵩处佯为告密，然后设计痛殴严嵩以泄愤。湖南各地方大剧种，均有此剧目。邹应龙皆为生脚扮演。唯巴陵戏以小生应工。此剧是巴陵戏小生和大花的做、念重头戏，官衣、蟒袍身

法配合默契，极讲分寸。大花重工架。小生表演洒脱飘逸、机趣幽默，且有翅子功、水袖功、鸦雀步等技巧。1952年许升云与胡永发合演此剧，参加湖南省第一届戏曲会演。剧中常宝童为娃娃生，湖南各剧种均由旦行应工，唯祁剧开脸净扮。



打芦花　亦名《芦花记》。湖南大、小剧种大都有此剧目。写闵世翁后妻李秀英，虐待前妻之子闵子骞，以芦花代棉絮衣，闵世翁发现后，归家责妻，并请来岳父岳母，欲休秀英。闵子骞以"母在一子寒，母去三子单"为由，求父留母。秀英悔悟，一家和好。此剧为生脚唱工戏，各地演出略有异同。长沙花鼓戏以"休妻"为重，多插科打诨，气氛活跃；常德花鼓戏则重"盘子"(盘问儿子)，如澧水一带有坐牛车游四门之长段唱腔，凝重、苍凉；祁剧有1957年郑浯滨整理本《芦花休妻》，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十三集。

打破锅　衡阳湘剧剧目。又名《打锅公堂》。写胡文不务正业，父告官。官命原告拿被告，胡文逃，撞破卖锅者铁锅。锅主索赔，扭胡父诉于县官。县官误以锅主为胡文，重责之。锅主怒，投石掷县衙，县官因抓投石者又错打石匠。有高、昆、弹三种不同演出本，为小丑烂衣戏，弹腔唱北路，道白多本地方言，经常演出。其中胡文有一段摹仿皮影戏的表演，唱皮影戏腔较精彩。湖南省各剧种均有此剧目，湘剧由胡文兼演县官，换装不换脸。辰河戏唱高腔，其他大剧种唱弹腔。

打铁　衡州花鼓戏早期剧目。原名《毛国金打铁》，系《大打铁》中一折。写毛国金夫妻打铁，毛自称"铁匠王"；沉香化身李元保进店造刀，限期三日；毛国金学艺不精，宝刀难成，无奈哭拜师父；炉头祖师化身毛国银，助其成功。此剧用川调演唱，有"打铁歌"专用曲牌，小丑、小旦唱、做重头戏。其中"打铁"，分双打、三打，节奏分明，气氛热烈；夫妻同拜请师，夸张幽默，诙谐风趣。全剧富有浓郁的生活气息和乡土风味，经常演出。衡阳市花鼓戏剧团改编此剧，参加湖南省1959年戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。改编张廷璠、刘钧、贺荣；导演刘钧；配曲李启栋；剧中角色由刘昭应、谢若梅、罗孝德、洪南楚扮演。剧本由湖南人民出版社出版。



打差算粮　巴陵戏弹腔剧目。叙明嘉靖时，老帅徐建楚要所辖各县每年缴纳"血绩

银”三千两，差熊鲁至淳安县催逼。县令海瑞陈说境内旱情和百姓疾苦。熊却大闹公堂。海瑞怒打熊鲁后，与熊并锁至帅府辩理。海瑞舌战徐锦堂，迫使徐不但免缴“血债银”，还借银万两，白米三千担，赈济灾民。原剧仅存残本。许升云、袁肇文、王光昭、李筱凤(执笔)改编，改编本有较大加工。表导演作了重新处理，用吹腔和北路演唱。由岳阳巴陵戏剧团演出，1957 年参加湖南省戏曲汇报演出，获演出一等奖。剧本于1957 年由湖南人民出版社出版。

打铜锣 叙秋收季节，社员蔡九看管稻田，禁止鸡鸭下田吃谷，林十娘偷放鸭子被蔡九抓住。林以奉承、抵赖、撒泼等方式拒不认错，蔡九以幽默语言、诙谐态度与之说理，林十娘终于承认了错误。此剧继承了花鼓戏“二小”的传统手法，语言风趣生动，人物性格鲜明，为成就很高的现代戏范例。此剧由湖南省花鼓剧院首演。李果仁根据柯蓝小说《三打铜锣》编剧；余谱成、张间导演；唐盛河编曲；黄凡、胡建民舞台美术设计。凌国康饰蔡九，李小嘉饰林十娘。1965 年参加中南区戏剧观摩演出，同年赴京汇报演出，均评价很高。剧本首先于《人民日报》发表。评介文章先后有数十篇之多。全国各地方剧种纷纷移植，后由珠江电影制片厂拍成电影。印有多种版本。

打雁回窑 湘剧弹腔剧目。亦名《汾河湾》。写薛仁贵封西辽王后，微服回寒窑探妻。其妻柳迎春为之端水盥洗，薛闻面巾有鱼腥气而生疑，又见窑中有男人靸鞋，怒诘迎春。迎春故意闪烁其词，以激仁贵，仁贵提剑要杀，迎春才说明儿子丁山已长大成人，善猎鱼雁。仁贵记起在汾河岸边，曾因妒才射死一少年，其尸为虎衔去。少年即是丁山，夫妇悲痛欲绝。此剧表演乡土气息极浓，柳迎春虽以青衣应工，却突破行当，具有粗犷质朴的地方特色。全剧以极夸张的喜剧手法，以增强结尾时的悲剧气氛。湖南各大剧种均有此剧目。





打碑杀庙 衡阳湘剧昆腔剧目。为清初邱园所作传奇《党人碑》中之两折，本宋元佑党人事。写蔡京执政，立党人碑，指司马光、苏轼等人为奸党。落第举子谢琼仙见碑不平，乘醉磨掉碑文，被捕拟斩，为其好友傅人龙与算命先生刘铁嘴设计救出，始免于难。此剧于 1957 年经刘回春整理，由桂阳湘剧团谭贵昌(饰刘铁嘴)等主

演，参加湖南省1957年戏曲汇报演出，获剧本二等奖，演出二等奖。湘昆亦有此剧。

打督邮　弹腔剧目，取材于《三国演义》。写刘备为安喜县尉，督邮逼索贿赂银，备无以应。张飞得知大怒，闯入驿馆，打死门官，擒督邮欲毙之，经父老晓以利害，乃缚督邮于树上，折柳枝鞭打。刘备、关羽赶来劝阻，将县尉印绶挂于督邮之项而去。此剧为常德汉剧中四大名班之一天元班的"一家戏"。剧中张飞以柳枝鞭打督邮一段，诙谐、优美。督邮由丑行应工，要求有很好的翎子、甩发功构成一系列"拗马军"组合身段动作。此剧由邱吉彩、张德晋、谢让整理，邱吉彩与毛太満主演。参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖，演出二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第四集。

打懒　岳阳花鼓戏剧目。写篾匠童老三之妻，好吃懒做，积习难改。一日，童老三回家，妻懒做饭，童一气之下，责打其妻。其妻撒泼，假意投水自尽。童老三连忙赶到水边，见妻子坐在河岸上，夫妻相互戏谑一番，和解而归。此剧亦名《打懒妻》，用锣腔散曲〔打懒调〕演唱，是小丑、小旦的重头戏。

打鞭进城　别名《打钱鞭》。叙中秋之夜，王老一偕师妹兰香进城卖艺，被守城官纠缠不放。兄妹将计就计，以表演打鞭赚入城去，反将城门关闭，守城官被关在城外，十分狼狈。小型闹剧，湖南部分小戏剧种，有此传统剧目。衡州花鼓戏用锣鼓牌子演唱，有〔打鞭调〕、〔蛤蟆调〕专用牌子。小丑、小旦唱功、做功戏，有打钱鞭技艺。改编本于1955年由衡阳市花鼓戏剧团首演。刘文恒改编，刘利克导演，阳映太配曲，剧中角色由谢炳生、谢若梅扮演。参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本三等奖，剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第五集。



龙舟会　源于明末王夫之所作同名杂剧。取材于唐代李公佐《谢小娥传》。写谢皇恩翁婿经商归来，在浔阳江上被盗杀害。谢托梦于其女谢小娥报仇。小娥得李公佐指点，改男装私访，探知杀父与夫的仇人为申兰、申春。小娥佣工申家，乘端阳节侑酒之机，手刃仇人，投案自首，并拿出李公佐所写字条，得免罪释放。此剧于1962年经毛盛炯整理，由衡阳湘剧团以高腔排演，为纪念王夫之，在长沙召开的中国哲学讨论会上演出，获得好评，成为衡阳湘剧团保留剧目。

巧婚记　根据水运宪话剧《为了幸福，干杯》改编。写某厂办公室主任周志祥为了把在外地的妻弟丁瑞林调到身边，用移花接木计，骗占了即将调进的刘技术员妻子的指标。为掩人耳目，又骗丁与负伤致残的厂长姨妹章素兰假谈恋爱，拟在调动事成后甩掉素兰。不料素兰的美好心灵使瑞林产生了纯真爱情。杨厂长及时制止了周志祥的错误，说

服妻子，支持瑞林与素兰自愿到边区参加建设，同时解决了刘技术员夫妻长期分居的困难。常德市常德汉剧团首演，获1980年湖南省巡回演出戏剧季演出一等奖。改编匡明中，导演汤继祖，音乐设计李少先，舞台美术设计杨革，主要演员有朱敏琴、杨丽华、林长庚等。1982年在湖南省文学艺术创作评奖中获剧本奖。剧本载《湖南戏剧》1981年第四期。





玉簪记　高腔剧目。来源于明传奇《玉簪记》。故事写书生潘必正寄读于姑母庵中，与女尼陈妙常相爱。姑母察觉，逼潘往临安应试，妙常急至江边，雇舟赶潘话别。湘剧、祁剧、辰河戏、衡阳湘剧均有此剧目，现都无全本，只存少数常演单折，如《琴挑》、《偷诗》、《来迟》、《秋江》等。湘昆亦有少数昆腔单折。这些单折艺术性较高，唱腔优美，表演细腻。

目连传　连台大本高腔剧目。艺人称为"戏祖"，是连台大本高腔戏的代表作。写傅相与妻刘氏四真，扶父柩回原籍，被人陷害，傅相充军。发配途中，在朝阳观施金修庙。金毛作乱，真武祖师显灵，助傅相擒金毛，傅相以军功得官。相弟傅林寻兄至军营，傅相即将官职让与傅林，自己归家奉佛，广行善事。桂枝罗汉思凡，佛祖贬桂枝为傅相之子，名罗卜。傅相死，刘氏遣罗卜外出经商，自己在家开荤反戒，杀狗斋僧。罗卜归家为母忏悔。刘氏终被冥罚，死堕地狱，托梦求子超度。罗卜出家皈依佛门，得佛祖指引，观音护佑，遍历地狱救母。罗卜未婚妻曹氏也削发为尼。最后同设盂兰大会，全家升天。祁剧、辰河戏、湘剧、衡阳湘剧、常德汉剧都有此剧。但湘剧及常德汉剧整本已多年未演出，祁剧、辰河戏则演至1948年。傅罗卜成年之后情节，各剧种大体相同，且与明刊郑之珍本接近。傅罗卜成年之前情节各剧种不同，篇幅也长短不一。辰河戏从罗卜之祖傅崇写起，称《前目连》。傅崇为富不仁，天遣二凶煞为其二



子，以败其家业。傅崇又捐官为县令，受贿而冤屈平民，雷击死其二子。傅崇悔悟，又生子傅相、傅林。湘剧则罗卜之祖名傅荣，故事从傅荣逼佃户以女折租写起，统称《目连传》。祁剧称罗卜成年后情节为《目连正传》，简称前段为《外传》，从傅相因闻兵乱而扶父柩回籍写起，倒叙出傅家九世经堂，九辈行善。其父名傅兰，亦好善。全剧共七大本。其中保留高腔原型曲牌二百多支，还有许多大鼓戏打击乐牌子。表演粗犷古朴，不但保留了百戏杂陈痕迹，且带有宗教色彩。

四国齐　弹腔整本戏。叙钟无盐貌丑有奇才，为匡扶齐国，在桑园逼齐景公封她为后，得参国政，齐国声威大振。后景公宠妃夏迎春进谗，景公怒，欲斩无盐。晏婴保



奏，改处绞刑。无盐施法术诈死，隐居乡间。魏闻无盐死，用吴起计，与秦、楚、赵合兵伐齐，景公惊惧，求计于晏婴。晏告无盐未死，景公往求。无盐正在花园跑马练武，以法戏景公，并斥责之。景公愧悔。四国闻无盐复挂帅，各自退兵，无盐主盟，设湘江大会。祁剧、湘剧、常德汉剧、衡阳湘剧、巴陵戏等地方大剧种，均有此剧目。主要散折有《采桑逼封》、《哭殿跑马》。齐景公一角，均由丑行应工，唯祁剧在《哭殿跑马》一折中由花脸应工，景公数马，唱〔丢句子〕；数钟无盐唱〔倒卷帘〕；宫女跑马有如竹马灯，身系纸扎马，颇具特色。《采桑逼封》为旦脚开脸戏，画金钱梅花脸（也有画金钱桑叶脸的），红发，入宫后改俊扮，包大头。

兄弟酒楼　弹腔剧目。整本《翠屏山》之一折。写石秀发现潘巧云与海阇黎有私情，乃寻见杨雄，邀至酒楼，告诉其事。湘剧唱南路平板，唱词仍有长短句痕迹。生饰杨雄，小生饰石秀，俱穿青袍，戴青罗帽，执纸扇，对唱中，运用一正一反对称身段，准确而节奏鲜明。湖南省各大剧种均有此剧，情节基本相同。

田寡妇看瓜　叙土改后，田寡妇分得土地，种瓜为生，唯恐被盗窃，吃饭时也端饭至瓜园看守。秋生好吃懒做，到瓜园偷瓜，经过教育，秋生悔悟，决心好好劳动。周章编剧，先写成花鼓戏剧本，由工人文工团演出。作者想试用大戏剧种反映现实生活，改为湘剧高腔，由长沙市湘剧二团首演，李福钧等主演。

包公坐监　根据祁剧弹腔传统剧目《卖金钗》改编。叙北宋时，咸阳县令赵宣新第落成，姚庚暗送黄金百两祝贺，并强抢民女杨玉贞送与赵为妾。玉贞不从，母女均被杀害，义兄孙洪亦因此被捕入狱。时包公微服私访至咸阳，亦被赵宣以包揽词讼下狱。包公在监中查明赵宣确为贪官。赵宣又企图以聚囚闹事罪名杀害包公，为王朝、马汉救出。包公乃铡赵宣。此剧为零陵地区祁剧团1980年重点加工剧目。李学迅（执笔）、郑涪滨、成勇改编。主要演员：杨剑宇、朱剑华、王武



亮、陈昌吉、余艳生。参加1980年湖南省巡回演出观摩，获演出三等奖。剧本发表于《湖南戏剧》1981年第二期，并由中国戏剧出版社出版。

生死牌　湘剧移植剧目。写王志坚投军，家中留弱女玉环，被贺总兵之子拦路调戏追逐，贺子失足落水死。贺总兵令知县黄伯贤判玉环抵命。黄伯贤知玉环冤，又怜是故交



之女，拟私放玉环。黄女秀兰恐贺总兵查问，愿替玉环死，义女秋萍怜黄别无子女，请代玉环死而保秀兰，玉环不忍连累别人。三女争执不下，老院公献计，用纸写生牌二，死牌一，置暗室中，三女拾得死牌者顶罪。三女争觅死牌，最后仍以秀兰抵命。临刑时，王志坚归，怒斥黄伯贤，并发现罪犯不是玉环，贺总兵责问黄伯贤，海瑞赶来，冤狱得平。此剧原为淮剧传统戏，1958年株洲花鼓戏剧团由淮剧移植为上演剧目。1959年刘回春根据省花鼓戏剧团整理本改编为湘剧本，作了较大的加工，以弹腔演唱，由湖南省湘剧团首演。刘春泉饰黄伯贤，左大玢饰黄秀兰，左白翼饰秋萍，庄丽君饰王玉环，徐绍清饰海瑞。唱腔经李允恭精心设计，演出效果良好，于1959年赴北京参加建国十周年献礼演出，同年由上海海燕电影制片厂拍成舞台艺术片。剧本先发表于《湖南戏剧》1959年第二期，同年由湖南人民出版社出版单行本。此剧在全省各地被广泛移植演出，已成为保留剧目。

白罗衫　弹腔剧目。又名《罗衫记》，源于清人刘方《白罗衫》传奇。写书生徐继祖进京赴试，途中口渴，向井边汲水之老妪求水。老妪张氏，惊其貌似己子苏云，邀至家中待茶，告以长子苏云与妻郑氏赴任，一去不归，次子苏雨往探亦无音讯，求徐继祖代访儿、媳

下落，并取出苏云罗衫一件交继祖，告以郑氏亦有罗衫一件，相见时可作凭证。继祖上京高中，任八府巡按，遇郑氏拦轿状告其父徐能杀官劫财。继祖乃命人将奶父陶大接至任所，套出真情，始知苏云确为徐能所杀。徐能逼郑氏为妻，能弟徐用放郑氏逃走。郑途中产子，以罗衫裹之放柳树下，自隐尼庵。徐能追郑氏不得，在柳树下拾得婴儿抚为己子。此子即是继祖。继祖对明罗衫，诛盗报仇，母子团圆。此剧为巴陵戏、荆河戏、常德汉剧传统剧目，唱南路。陶大一角荆河戏、巴陵戏由丑行应工，开大花脸，用大花身段，说苏白，颇具特色。1957年岳阳巴陵戏剧团、津市荆河戏剧团同时整理此剧，参加湖南省戏曲汇报演出，均获剧本三等奖，演出三等奖。荆河戏《白罗衫》系蒋经成整理。剧本于1958年1月由湖南人民出版社出版单行本。



白兔记　源于明传奇《刘智远白兔记》。写刘智远落魄时，于马王庙偷吃供鸡，被李文奎得见，收留归家，以女三娘配之。李文奎死，其子李洪信与妻张丑奴计议，借口分家，诓刘往瓜园。刘打瓜精得神指示，别三娘往邠州投军，屡立战功，总镇岳彦真以女妻之。时三娘已怀孕，备受兄嫂凌逼，产一子又险为丑奴害死。三娘托窦老送子往邠州，岳氏抚为己子。十六年后，刘子承佑出猎遇三娘，三娘托其带信寻夫与子，承佑归家，始知三娘为生母，一家返沙陀团聚。湘剧、辰河戏、祁剧、衡阳湘剧都有此传统剧目，但保留折数多少不等。湘剧《打猎》、《回书》二折，是娃娃生重头戏，唱腔优美、身段繁重，翎子、打带均见功夫。1952年此剧参加第一届全国戏曲观摩演出，陈剑霞饰刘承佑，获演员二等奖。剧本后经崔嵬、陈剑霞整理，删除了二牌军的大量插科打诨，并改为俊扮。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第八集。辰河戏《抢棍》一折，为小生、正旦唱做并重戏。常德汉剧旧有此高腔剧目，名《大红袍》，惜已失传。祁剧名《追白兔》，中有《射红袍》一折，为他剧种所未见。1980年湘剧有谢让尧改编本《李三娘》，结尾改全家团圆为三娘截发与刘智远决裂，由湖南省湘剧院首演。同年参加湖南省巡回演出戏剧季，并获奖。



发霉的钞票　叙农村供销分社负责人孙功祖在"文化大革命"中，投机倒把所获的

巨额钞票日久发霉。孙与姘妇合谋，以霉钞偷换公款，嫁祸于出纳员陈小秋。陈的未婚妻申淑平上诉。孙利用"关系学"和领导的官僚主义，使供销社李主任定小秋为霉钞案罪犯，县财贸办于主任也驳退了淑平的申诉信。淑平不服，坚持上访。于主任到基层调查化肥质量低劣原因时遇淑平，倾听了意见，发觉化肥与霉钞案有关联，終于依靠群众进行实地调查，秉公查处了亲家孙功祖及其姘妇的罪行。此剧由桃源县汉剧团演出，参加1979年湖南省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演，获创作一等奖，集体演出二等奖。后从常德抽调少数演员共同组成常德地区常德汉剧演出团进京参加建国三十周年献礼演出，获文化部颁发的创作二等奖、演出二等奖。编剧万家煌、诸扬荣、王岳松，导演蔡倜、张文久，编曲刘炎卿、郭文林，舞台美术设计陈安民、杨革，主演魏文清、彭家贵、陈文威、裴德。剧本载1980年《剧本》月刊。





讨学钱　花鼓戏剧目。写塾师张九如，至陈大嫂家讨学钱。陈借口张教错别字，拒不付钱，并以猜字谜为名，将张尽情奚落，赶出门外。此剧在长沙、岳阳、衡州、邵阳、零陵等花鼓戏中，都很流行。早期唱打锣腔，后改为弦乐伴奏，发展为〔讨学钱〕专用调。剧本唱词风趣，夹有不少《三字经》、《增广贤文》中词句，且有"ABCD搞不清"之句。张九如以丑行应工，戴瓜皮帽、穿长衫套坎肩、蓄辫，作清末民初打扮。陈大嫂以二旦应工。此剧为小丑、二旦代表性剧目之一。

地下火焰　根据同名话剧改编。叙大革命时期，中共地下党员吴先生奉劳动组合书记部指示，深入江南某煤矿开展工运。他利用夜校教师身份，通过工人俱乐部的活动，发动和组织以况子刚为首的路矿工人，向以矿长舒岚舫为代表的反动势力进行罢工斗争，粉碎了敌人"武装搜捕"、"内部瓦解"、"假借谈判，企图谋害工人领袖"等一系列破坏活动，迫使敌人接受条件，获得罢工胜利。此剧由湖南省京剧团、省青年实验京剧团联合演出。1965年赴广州参加中南区戏剧观摩演出，1980年湖南省京剧团重新排练演出。宋绍文、周峥嵘、谢让尧、范舟改编，宋绍文执导，演出团乐队集体编曲配乐，欧阳琼琛舞台美术设计。剧中角色由潘松骏、杨启顺、达子红、关韵华、李薇华、赵琬如等扮演。

百花亭　高腔剧目。故事来源于传奇《百花记》。叙元代安西王有谋反之意，命女

儿百花公主为帅，操练人马。寒士邹化拟赴京应试，命妻江花佑去岳家借贷，花佑被安西王府掳去充百花公主侍女。其弟江六云应试高中，受御史职，微服往安西王府探听军情，六云自称落第举子海俊，投安西王受封为西府参军。内侍巴喇忌才，用酒灌醉六云，送往百花内寝，拟假百花手杀之，得花佑回护，百花并赠剑与六云暗订终身。邹化寻妻不见，与岳父涉讼，被押解进京；获释，领军平安西王。江六云为内应，安西王兵败。江六云劝百花降，结为夫妻。辰河戏有整本，湘剧、祁剧、衡阳湘剧仅存《赠剑》、《斩巴》二折，《斩巴》唱低牌子或昆腔。1957年范舟改编整本戏《百花公主》，据湘剧老艺人传说曾有百花刺目情节，改巴喇为忠心辅安西王，因疑六云有诈被百花处斩，结尾改为安西王被六云刺死，百花手刃六云，自痛兵败父亡，皆已刚愎自用，误信匪人所致，乃自刺双目。长沙市湘剧代表团首演，主要演员王福梅、刘如银、王华太。1959年刘回春据湘剧《赠剑斩巴》，改编为整本《百花记》，1959年湖南省湘剧团首演，主要演员彭俐侬、左大玢、刘春泉、廖建华、董武炎。1961年4月湖南人民出版社出版单行本。1982年范舟再次修改《百花公主》，由湖南省湘剧院演出，周仲春导演，左大玢、王文政、董武炎等主演。于1982年湖南省巡回演出戏剧季中获演出二等奖，湖南省文学艺术创作奖。剧本发表于《芙蓉》第一期。



老绿袍　辰河高腔剧目。叙晋灵公时，奸臣屠岸贾陷害相国赵盾，赵全家被诛。盾子赵朔之妻为灵公妹，有娠，居宫中得免。屠欲伺朔妻分娩后诛其婴儿。赵家门客程婴，假扮医生，入宫救出孤儿赵武。屠搜孤儿于国中。程与公孙杵臼定计，以已子充孤儿，由杵臼携藏山中。程复向屠告密，屠乃斩杵臼与程子。程即以孤儿为己子，携之投屠家，屠抚为义子。赵武长成，程告以前情，武乃诛屠岸贾报仇。此剧常与《张维讲评》（叙张维借说评话谏屠岸贾事）连演。湖南省内地方大戏剧种，均有此剧目，大都唱弹腔，名《八义图》。常德汉剧《舍子》、《打鞭》、《法场》几折，为生行唱做俱佳的重头戏。1959年湘剧有周章的整理本《八义图》，由湖南湘剧团首演，参加湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖，湖南人民出版社出版单行本。



西游记　写石猴孙悟空大闹天宫，被如来佛压于五行山下，后随唐僧取经故事。情

节与小说《西游记》不尽相同，以小说前半部故事为主。原为高、昆间唱的连台大本戏，已逐渐失传，各剧种现存抄本多少不一。衡阳湘剧有《安天会》、《三王会》、《小西天》三种昆腔本，辰河戏有《江流记》、《慈悲愿》两种高腔残本。湘剧、祁剧除仅存的《北饯》、《五行山》、《回回指路》、《高家庄》等少数高腔单折外，近五十年大部改唱弹腔，少数单折情节也不尽同。如湘剧高腔《北饯》写众朝臣在沙桥为唐僧饯别，唐僧问尉迟恭当年业绩，尉迟恭叙述自己的战功，是净行唱做并重戏；而弹腔《沙桥饯别》（又名《十不贪》），则是唐僧向众朝臣表白取经的决心，是小生行唱功戏。猴戏部分多为移植，且大都吸收了京剧演法。

阴阳树　写卢志奇与女秀英，均精通武艺。志奇以看相为名借以结交天下英雄。一日志奇在阴阳树下看相，遇磨坊山寨主刘球，结为兄弟。卢秀英有殊色，明宗室朱涣之逼与成亲，秀英不从，与父投奔刘球。秀英奉刘命领喽啰攻打高宗城，灭朱涣之一家，擒穆正许以终身，救薛娥，结为姊妹。志奇因女已许穆，劝刘球受招安，被刘杀害。秀英复杀刘球，率众归顺朝廷。时穆正已与薛娥成亲，夫妻奉命去长亭迎接秀英。秀英知穆正负义，愤而投尼庵修行。朝廷责穆正去尼庵请秀英，秀英初不理，穆正夫妻跪哭，秀英不忍，始受朝命。此剧为祁剧独有剧目，用弹腔演唱，由旦脚主演。常演散折有《卢秀英下山》，不少祁剧艺人，以擅演此折成名。其他剧种，仅有《醉骗雍州》一折，为小生行醉戏。

同窗记　花鼓戏剧目。亦名《梁祝姻缘》。写洛阳祝英台带丫环银心，男装前往杭州求学。途中遇书生梁山伯携书童四九亦往杭州攻书，二人结为兄弟。同窗三载，英台接父书，以母病催归。山伯送英台上路，英台借景抒情，暗托终身。山伯不悟，英台乃假托家有九妹，愿许山伯，约定百日来祝家访友求亲。英台归家，马文才求亲，祝父许婚。后山伯来访，才知英台为女子，英台责其来迟，且告已许马家，二人悲痛欲绝，含恨而别。山伯归家一病不起，四九往告英台并求药方。英台复函情词凄切，山伯见信，一痛而绝。英台哀求父母，往梁家吊孝。马家迎娶时，英台求许其花轿经山伯坟前，素服一祭。英台至山伯坟前，痛不欲生。风雨骤起，霹雳一声，坟台裂开，英台纵身入坟。马文才欲阻不及，亦纵身入穴。雨过天清，墓中飞出三鸟。传统演法，结尾坟上出纸扎三鸟齐飞。湖南有一种长尾喜鹊，民间传说这种鸟常三只同行，二长尾鹊比翼齐飞于前者为梁、祝，一短尾鹊随于后者即马文才。1952年全国戏曲观摩演出后，多吸收越剧处理手法，改为化蝶。此剧为长沙花鼓的大本戏。其中《送友》、《访友》二折，湖南各地花鼓戏都有。全剧唱词、道白具有浓郁的民间文学特色。丑饰之四九与小旦饰之银心的戏，占了很大篇幅。《访友》一场，穿插四九、银心于其间，对梁、祝



二人之生离死别起到烘托作用。传统本中，四九亦作事久，银心亦作人心，有“事久见人心”之语。1957年长沙花鼓戏有胡华松、张汉卿等改编本，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十四集。

血手印　弹腔剧目。源于南戏《林招得》。写丞相王春华之女金爱，幼许林佑安之子绍德。后林家中落，春华逼绍德退婚。金爱知之，约绍德夜至花园相会，命丫环秋香赠银助读，事为庖人皮赞所知，皮赞乃冒充绍德往，杀秋香劫银逃遁。绍德继至，被尸绊倒，两手沾血，惊惧归家，血手印于门上。春华诬绍德杀秋香而诉于官，绍德被屈打成招，下狱论死。林佑安愤而持刀至玉府，逼金爱至法场生祭。金爱乃向绍德剖明心迹。临刑，无数飞蝇围护绍德。官知其冤乃停刑，上达包公复审，卒使案情大白，捕获真凶，释放绍德，金爱与绍德成婚。湖南省各地方大戏剧种，均有此剧。祁剧中丫环为重角，《叫街》一场，林佑安疑金爱父女同谋，于去法场途中挫辱金爱，丫环曲意回护，唱、做颇有特色，《生祭》中则突出金爱唱腔。湘剧在《砍桅泼粪》一场中林佑安提粪、持刀至王家，砍倒门前桅杆，泼粪于厅堂。为生行重头戏。



血溅东王府　写洪秀全建立太平天国后，在天京设“女馆”，隔绝男女，违者处以严刑。杨秀清的亲兵因夫妻相会而遭毒打。韦昌辉蓄意挑拨，洪、杨矛盾加剧。值清兵进逼天京，经女丞相傅善祥力谏以解危局为重，洪命杨率师出战，杨获胜后骄横更甚。韦再施奸计，傅善祥亦受诬陷。杨于庆功大宴时，佯以天父附体而罪责天王，逼封万岁。天王惧恨之极。韦乘机骗得诛杨密诏，夜袭东王府，屠杀杨及其部属精兵良将近三万人。太平天国元气大伤，导致最后的悲剧结局。此剧由常德市京剧团首演。编剧彭道诚，导演王德生、王世吉，音乐设计潘兴圣，舞台美术设计余绍德、陈铁华，主演熊元珍、黄瑞庭等。1982年在湖南省文学艺术创作评奖中获剧本奖。剧本载湖南省群众艺术馆《戏剧汇编》。



红书宝剑　弹腔剧目。又名《三元会》、《双灵牌》，取材于小说《红书剑》。叙明代山东高祯、梅仲同窗同僚，往来甚密。高家恶奴杜子达挟嫌题假情诗诬陷梅仲与高妻徐月娘有私；后欲奸污民女丁香未遂而杀其母，故遗梅之宝剑嫁祸梅的管家海士容，高祯为此遂迫妻死，又在受理杀丁香母一案时判梅死罪。月娘得侍

婢之助改男装逃走，梅也经海士容设计救出。后月娘、梅仲在殿试时分别得中状元、榜眼，琼林宴上，各忆往事，巧述经历，互相微有所察。高祯后见杜卖梅之红书，追诘宝剑而知真情，大恸，特为梅仲、月娘制灵牌，并抱双灵牌进京引罪辞官。高途中遇梅，梅察其真情，引高见月娘，终于释嫌相认。湘剧、祁剧、常德汉剧、巴陵戏均有此剧目，各有特色。其中《抱牌哭灵》为老生重头戏；《梅仲闹堂》为小生白口戏；《琼林宴》、《三元会》为旦饰小生重头戏。常德汉剧《三元会》中，生脚高祯讲山陕白，唱"吹腔"。湘剧《公堂团圆》唱"联弹"。祁剧有整理本，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十七集。湘剧有湘潭湘剧团、长沙市湘剧团、省湘剧院不同改编本上演。

红梅阁　高腔整本戏。源出明传奇《红梅记》。写书生裴禹游湖，遇权奸贾似道拥姬泛舟。贾姬李慧娘见裴风雅，失口赞之，贾即斩慧娘。裴禹一日过卢家园边折梅，与卢小姐昭容互相爱慕。贾似道于游湖时见昭容，亦拟强娶为妾。裴乃冒认为卢婿，被贾拘于西廊书房。慧娘鬼魂出与裴幽会、后慧娘闻贾拟杀裴，乃放裴逃走，并现原形以斥贾。卢昭容避祸于姨母曹家，裴禹访之，夜会于曹宅，被曹子扭送官衙。幸县令为裴之窗友李子春，乃判卢归裴，并令完婚。辰河戏、衡阳湘剧有此剧目。《判奸》、《大游湖》、《小游湖》、《游寺》等折为昆腔。1955年石玉松、陈依白、康桂卿取辰河戏中《游湖》、《斩妾》、《幽会》、《差剑》、《放裴》、《鬼辩》六折，整理为一本，名《李慧娘》，由沅陵县辰河戏剧团首演，并参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本二等奖。主要演员陈依白、向寿卿、陈盛昌。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第三集。祁剧原有《幽会》、《放裴》等单折，已多年不演，湘昆亦有部分单折。



会缘桥　亦名《老汉驮妻》，《目连传》之一折。写傅相在会缘桥头济贫，哑老汉驮年轻而瘫痪的妻子来唱劝善歌以求周济，傅相赞赏，厚赠之。此剧为一个演员扮两个人物的独脚戏，由旦行演员胸前扎老汉头、腰后扎妇女腿脚道具，上半身做旦脚身段，下半身迈老汉步法，俨然如老汉背负一妇女，是旦行的"功夫戏"。所唱曲文与明郑之珍本完全相同。湘剧、祁剧、辰河戏、衡阳湘剧均有此高腔传统剧目。衡州花鼓戏也有类似剧目，名《背梅》，是整本戏《大盘洞》中之一折，与

《目连传》无关。演员须用男女不同声音对白和对唱。

刘二扣当　祁剧高腔剧目。写刘二开当铺，视钱如命。刘之外甥柏旺，奉母命当衣，刘二欲扣衣抵旧债，趁柏旺到后堂见舅母时，躲于园中，唱曲子散心。柏旺寻至，索当衣银，刘二故意曲解其语意，借唱戏以混赖之。此剧为唱、念并重之丑脚戏。刘二园中唱曲为戏中串戏，演员须学会生、旦、净各行唱段；并有拗口令，演员须口齿清晰、语言流利，方能胜任。



刘美　根据侗族民间传说和琵琶歌改编的侗戏剧目。内容写美丽善良的侗族姑娘刘美，因父亡母老，跟着两个哥哥刘金、刘银度日。刘金、刘银懒惰好赌，不听刘美劝告，将家产输尽后，反信算命先生之言，认为刘家败落，系刘美命带八败所致。兄弟合谋，将刘美推下悬崖。刘美遇猎人莽岁相救，幸免于死，遂与猎人结为夫妻。一年后刘金、刘银沦为乞丐，在乞讨时与刘美相遇，惭愧之极，决心痛改前非。刘美夫妇不记前仇，给予救济，并将母亲接来赡养，一家和好。湖南的侗戏剧团，大都有此剧目。但由于侗族原来没有文字，剧本均由戏师自己编唱，互不流传，所以各团上演此剧，故事情节大致一样，台本却不相同。

刘海砍樵　花鼓戏剧目。亦名《二仙传道》、《天平山》或《大砍樵》。叙武陵樵夫刘海有半仙之体，每日砍樵为生，山中有金蟾、石罗汉、九尾狐狸三怪，各有半仙之体，都想吞食刘海，凑成千年道行而登仙位。狐狸化美女胡秀英，迷惑刘海与之成婚，石罗汉妒之，指点刘海吞狐宝丹，狐指点刘海劈石罗汉头，取七枚金钱，并用金钱吊出金蟾，三妖俱败，而刘海成仙。故民间有"凑合刘海成仙"谚语。剧中胡秀英山中遇刘海一段为载歌载舞的"二小戏"，称"小砍樵"，常单独演出。狐狸原形由净扮，开"阴阳脸"(一边花脸，一边旦脚脸)，化身由小旦扮。1951年何冬保将这一段初步整理为独立小戏，删去狐狸的出场，名《刘海砍樵》。以后又经北方进一步加工，1952年参加第一届全国戏曲观摩演出，获演出二等奖，演员何冬保、萧重珪均获演员三等奖。



后经崔嵬等在表演上作了进一步加工。剧本首由湖南人民出版社印单行本，后收入《湖南地方戏曲丛刊》第五集。1957年，银汉光、王方之、陈芜等吸收《刘海砍樵》改本，参照传统

情节，改编成整本戏《刘海戏金蟾》。由湖南花鼓戏剧团首演，萧重珪、赵菊荣主演。1982年，因美国华美协进社邀请赴美演出此剧，再由银汉光作了较大的修改，处理为狐仙九人山中游春，九妹胡秀英爱慕樵夫刘海勤劳朴实，在众姐妹协助下，与刘结为夫妇。胡秀英用宝丹为刘母治愈久瞎之眼，使之复见光明。金蟾得知，伪装盲人到刘家，骗取刘母同情，令秀英为之治眼，宝丹为金蟾骗去。胡秀英失去宝丹，将现原形，急返山林；刘海不舍，追至山中，愿与秀英仍为夫妇，不以异类为嫌。扦担神助刘海战胜金蟾，夺回宝丹，一家重聚。此剧由湖南省花鼓戏剧院演出，唐钟碧、叶振武主演。

访贤记　据祁剧弹腔剧目《对金钱》改编。叙康宁皇为整朝纲，张榜招贤。樵夫王化之子王金梁，对官场劣迹不满，在招贤榜上题写歌谣，针砭时弊。康宁皇乃微服私访，于河南孟津遇王化，卖身为王化之父，借识金梁。金梁赴县考，因县官贪赃屈才，大闹科场后赴京告状，得皇子朱御英赏识，命他领兵赴边关御敌。康宁皇因金梁闹考场事，株连入狱，王化进京求救，时金梁已得胜回朝，朱御英偕王化父子同赴孟津，救出康宁皇，惩处贪官。康宁皇擢升王金梁为大将，辅佐朝政。1980年，邵阳地区祁剧团首演。改编曾莺，主要演员仇永华、李远钧、罗文通。参加1980年湖南省巡回演出戏剧季，获演出一等奖。剧本发表于《湖南戏剧》1981年第三期。



闯端午门　祁剧弹腔剧目。叙武则天宠张昌宗，封之为妃嫔。昌宗恃宠不遵法纪，朝臣多厌恶之。一日，宰相狄仁杰守端午门，张昌宗自外游猎归，闯端午门而过。狄将他责打四十军棍。昌宗不服，狄令武士将他推出斩首，武则天传旨赦免。昌宗入宫哭诉，则天慰抚之，并戒他以后勿再触犯狄仁杰。狄仁杰入宫辞官，武多方挽留，最后下跪求狄以江山社稷为重。此剧祁剧用北路演唱，张昌宗闯端午门时，为小生装扮，内穿龙箭，外罩马褂，头戴雪帽；进宫见武则天时，改女扮，穿宫装，包头，戴七星额，唱旦脚腔，用旦脚身段。武则天旦扮，进宫一场改男装，穿黄蟒，戴皇帽，挂青须，唱生脚腔，用生行身段。狄仁杰由当场生脚扮演，张昌宗由当场丑脚扮演，武则天由当场旦脚扮演。湘剧、衡阳湘剧、常德汉剧均有此弹腔剧目。

两张图纸　写七十年代初期，红岭生产队制订远景规划，队长周志平和他的父亲各设计一张图纸，志平的规划是修建住宅和文化宫，改善社员生活；父亲的是增开渠道，保证丰收。志平的规划受到批评，在父亲和妹妹的帮助下作了检讨。此剧于1973年由益阳地区花鼓戏剧团首演，赵凤楷、刘星亮编剧，吴显军、孙阳生导演，彭云松作曲，廖先荣等舞台设计，孙阳生、徐小华、叶俊武等主演。曾参加湖南省专业文艺团体创作节目调演，并拍成

戏曲片。后因唱词中有"子姜没有老姜辣"等语，被认为系压制新生力量，受到批判。粉碎"四人帮"之后，予以平反。

连环记　明王济著。叙东汉末年，董卓独揽朝政，仗义子吕布武勇，谋篡帝位。司徒王允定连环计，先将歌伎貂蝉许吕布，后献董卓，使二人反目成仇。吕布得李肃之助，杀死董卓。此剧为湘昆传统剧目，保留《议剑》、《献剑》、《三战》、《拜月》、《小宴》、《大宴》、《梳妆》、《掷戟》等折。湘昆、祁剧和衡阳湘剧的《议剑》一折，均由丑脚扮演曹操，在搬椅、坐椅时，身段颇多。王允的髯口、水袖、弹纱帽翅等动作，配合〔锦缠道〕的曲牌，唱做繁重，素有"男怕锦缠道"之说。《梳妆》、《掷戟》中小生、旦脚各有长段唱腔。吕布见董卓夺去貂蝉，头上特制的活动紫金冠一起一落，表现出怒发冲冠而又一筹莫展之状，很有特色。湖南各地方大剧种，均有此剧目，多以南北路演唱。祁剧称《玉连环》。《凤仪亭》是弹腔盛演的折子戏，戏路与传奇大致相同。唯独辰河戏有高腔整本。



戒洋烟　田白玉（又名田霸余）因吸洋烟（鸦片），倾家荡产，追悔莫及，乃将吸洋烟的害处，告诫世人。湖南地方小戏剧种多有此剧目。衡州花鼓戏用打锣腔演唱，有〔戒洋烟调〕专用牌子。系小丑讲口、唱功重头戏。1949年后虽久未演，但声腔部分，经艺人和音乐工作者整理成〔洋烟调〕，广泛运用于其他剧目。

扯笋　写陶二妹扯猪草，见竹林笋子甚多，扯笋藏于猪草内，被守笋的金三伢子看见，拦阻要搜，二人相打。陶武艺高强，金三爱慕，二人结为同年。分手时，金拔笋赠陶，并下山相送。长沙、衡州、邵阳花鼓戏及阳戏都有此传统剧目，只人名不同。长沙花鼓戏在相打场面中，糅进了一些民间武术，被称为花鼓戏的"武戏"，名《武扯笋》，结尾时素演由丑脚托举旦脚下场。衡州花鼓戏有1957年江东改编本《守笋》，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十四集。醴陵文工团亦有整理本《武扯笋》，由湖南人民出版社于1957年出版单行本。



扯萝卜菜　长沙花鼓戏剧目。又名《湖北逃荒》。写一湖北大嫂逃荒至湖南，途中饥饿，进路边菜园扯萝卜充饥，被守菜园的茄八伢子发现，索赔萝卜，否则须唱调

子。湖北大嫂乃与茄八伢子同唱调子。离去时，茄八伢子又拔萝卜相赠。此剧原系打锣腔，现用弦乐伴奏，有〔逃荒〕专调。表演上旦脚与小丑对舞很多，旦脚有击筷子、杯子、碟子等技巧。1956年湖南人民出版社印有何冬保、范正明整理的单行本。衡州花鼓和邵阳花鼓也有此剧目。

投笔记　　高腔剧目。来源于传奇《投笔记》。写班超家贫，投任尚府为书吏，被任府承直（祁剧作任尚妻弟陈直）所谗，班愤而投笔从戎。后与郭恂奉命使西域，以武勇伏鄯善王，于鄯善国用计杀匈奴使臣，与西域各国通好，受封西域都护，三十一年未入关。班妻至京城寻见班超之妹班昭，姑嫂向朝廷陈情，汉帝乃封班超万里定远侯，召还朝，命任尚继任都护一职，班告诫任尚以礼义教化百姓。西域父老送行，并请班超脱靴留念。湖南省有高腔的剧种，都有此剧，但因多年不演，只有辰河戏尚存整本，其他剧种常演的仅《投笔》、《脱靴》二折。班超投笔时，有以生行饰演，有以小生应工。祁剧《投笔》，丑行饰陈直，念白较其他剧种为多。《脱靴》一折，亦名《万里侯》，过去常作喜庆戏上演。各剧种不尽相同。祁剧重头戏在《交代》，与《投笔》一折呼应；辰河戏着重在《脱靴》，写班超向父老临别赠言；湘剧只演封侯、入关，无脱靴情节。五十年代湘剧、辰河戏均有改编的整本《投笔记》演出。1982年湖南省京剧团有吴容甫新编本，参加湖南省巡回演出戏剧季，获演出二等奖。





芭蕉树　　高腔剧目。即传奇《袁文俊还魂记》故事，湘剧、衡阳湘剧名《贺府斩曹》，辰河戏名《卖花记》，祁剧名《芭蕉树》。叙国舅曹定造新府，拆毁民房，打死书生袁文俊，尸埋花园芭蕉树下。包拯行于路中，被狂风吹去轿顶，令衙役张拿风、李捉风锁拿狂风，二人告于土地庙，狂风吹走签票，二人随风追赶，见签票贴于曹府花园芭蕉树上。包拯以贺新府落成为由，入曹府花园，在芭蕉树下掘出袁尸，斩曹定。此剧一般只演《双拿风》、《贺府斩曹》二折。《双拿风》一折，唱做生动，接近口语，由二丑行演员饰二差役，重唱做，为丑行看家戏。《贺府斩曹》为大花唱工戏。衡阳市衡阳湘剧团有改编本，参加1982年湖南省巡回演出戏剧季，获演出二等奖，并获湖南省文学艺术创作奖。

张广达拜寿　花鼓戏剧目。又名《贫富上寿》。写湖北人孙百亭，携妻子儿女逃荒至张广达家，张怜而施饭，孙猛食胀死，张又代为安葬。孙妻感张恩义，以长女嫁张，暂居张家。数年后，张贫为杨员外家佣工。孙妻携子女另居。后孙妻以次女许富家，孙家渐渐宽裕。一日，孙妻寿辰，张广达夫妻前往拜寿，孙子嫌张贫，不以礼相待，对二姐夫则逢迎甚恭。张怒，离孙家，至杨家算得银两，拟回家过年，又中途失银。悲愤交加，投河自尽，幸为其妻救返。妻乃以所做新鞋付张，上街卖钱买米。张至途中，拾银九锭，喜而归家。妻以拾银不义，嘱张持银返原地以待失主，不料为二衙役所见，冒称失主，反诬张藏没一锭，扭至官衙。幸县令明察，判银归张，张夫妻因而致富。长沙花鼓戏用川调演唱。其他花鼓戏，亦有此剧，名《萝卜菜上寿》，情节大同小异。

张谦参军　原名《送子参军》。写张谦新婚不久，积极报名参军，其母思想不通，夫妻以抗美援朝就是保家卫国道理，终于说服母亲，全家送他去报名参加志愿军。此剧于1951年由邵阳实验楚剧团首演。陈明生、萧云端、陈海沙编剧。后经资江文工团改编为《张谦参军》，参加全省文工团会演获奖。1952年经陈明生再度修改，以邵阳花鼓戏参加湖南省第一届戏曲观摩会演，继又参加中南区第一届戏曲观摩演出，获奖状。导演谢宝珍，音乐编配岳近春，演员赵凤仙、陈明生、王佑生、谢宝珍、颜玉明。



园丁之歌　写小学教师俞英以耐心说服和启发方式，教育顽皮学生陶利，使陶利提高了认识，认真读书。原由长沙市碧湘街小学编成小戏，后经柳仲甫改写，以湘剧高腔演出。1973年参加湖南省专业文艺团体创作节目调演，被评为优秀剧目，由中央新闻纪录电影制片厂拍成彩色戏曲片。剧本刊于《湖南日报》。1974年以后被"四人帮"点名批判，列为"毒草"，并在五个省范围内发文到生产大队，广泛组织批判，1979年平反。

牡丹亭　湘昆整本戏。又名《还魂记》，明代汤显祖著。叙南宋初年，江西南安太守之女杜丽娘，与侍女春香游园，触景生情，不觉睡去。梦中与书生柳梦梅相爱，醒后感伤致死。柳梦梅路过南安，拾得丽娘自画像，对画中人一往情深，朝夕呼唤，感动丽娘魂灵与柳相见，并复生与柳结为夫妻。全剧五十五折，湘昆常演的有《闹学》、《游园》、《惊梦》（又叫"堆花"）、《寻梦》、《离魂》、《花判》、《拾画》、《叫画》、《幽媾》、《回生》、《婚走》等折。《游园惊梦》曲调动听，身段优美，是充满诗情画意的著名折子戏，直至现在，传唱不衰。杜丽娘在《寻梦》中有"寻梦"、"温梦"、"失梦"的表演，细腻入微。《拾画叫画》中柳梦梅对画思人，有各种眼神和不同声调的叫声、笑声，是小生唱做并重的独脚戏。1962年湘昆剧团有整理本演出。湖南其他剧种，仅有《劝农》、《闹学》二折。《劝农》一折，排场热



阔，常作节令戏演出。祁剧称《劝农赏花》，按昆腔演唱。湘剧称《杜宝劝农》，以高腔形式演出。《春香闹学》一折，湘剧、衡阳湘剧唱昆腔，祁剧唱高腔。（见左图）

何文秀卖身　岳阳花鼓戏剧目。写何文秀与表兄李品志上京赴试，中途被强盗劫去盘缠，李骗店家得住店内，后店家逼交店钱，何无奈只得以男充女卖身入马家，成为马小姐使女。一日，何为小姐续诗，被发觉真情，小姐怜才许亲，并助何前去应试。何得中头名状元，李品志亦中武魁。二人回家祭祖，途经马府，何与小姐成亲。岳阳花鼓戏以琴腔〔单句子〕演唱，是小生、小丑应工的重头戏。

何腾蛟　取材于《明史·何腾蛟传》。写明将何腾蛟与李闯王军约定衡山行营会合，计夺长沙、湘潭。正欲乘胜北伐，不料奸臣陈邦仿与徐勇在长沙叛变，使何腹背受敌，只得回师剿叛，将陈邦仿杀死。清兵卷土重来，何寡不敌众，兵尽粮绝，在湘潭被擒，从容就义。此剧由岳阳巴陵戏剧团首演。编剧李筱凤、江思敏，导演李筱凤、周扬声，作曲杨作云、胡云瑞，主演周扬声、李筱凤、许云姣、朱岳枯、汤仲秋。此剧行当齐全，文唱武打兼备。用南北路混合演唱。排场、表演都在传统的基础上有所创新。1959年参加湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。

闷香楼　弹腔剧目。又名《女盗成亲》、《女盗洞房》。写女盗梅秀英，因弟梅简赴试，缺少盘费，夜至高家庄行劫，遇富家花公子强娶高小姐，梅不平，遂怀刃代高小姐出嫁。至花家，于洞房中燃闷香将花公子闷倒，盗其珠宝赠弟赴京。湖南省各地方大剧种，均有此剧目。衡阳湘剧传统演出本共五折，其中《女盗》一折经常演出，为旦脚跻功戏，梅秀英男装时挂红彩、红耳毛，戴抓子巾，唱北路，有“起霸”、“鹊路”、“跳打”、“觔斗”、“高提”等精彩表演。

补背褡　岳阳花鼓戏剧目。写年轻寡妇李翠英在外扯猪草，长工王栋材帮助她将猪草送回家中。翠英发现栋材的背褡烂了，主动帮他缝补，互诉爱慕之情，自愿结为夫妻。此剧用〔小桃红〕、〔纱灯歌〕、〔青丝调〕三个专用锣腔散曲联缀演唱。是花旦和小丑唱做并重的戏。1955年由李筱凤、陈芜整理后，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖和演出一等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第五集。

补锅　原名《补大缸》，唐周编剧。1964年由徐叔华改编后，改名《补锅》。写农村知识青年李小聪，学会补锅，他的对象刘兰英之母，却嫌弃补锅这门职业。兰英为小聪设计，趁刘母因锅破焦急时，让小聪到刘家补锅，在边劳动边叙说中，纠正了刘母对职业分高低贵贱的旧观念，终于同意二人的婚事。此剧由湖南省花鼓戏剧院首演。张建军导演；张国



舞编曲；胡建民舞台美术设计；钟宜淳饰刘母，李谷一饰刘兰英，彭复光饰李小聪。1965年参加中南区戏剧观摩演出，同年赴北京汇报演出，并由珠江电影制片厂拍成彩色影片，深受广大群众的欢迎和喜爱。此剧曾被广泛移植演出，印有多种版本。

坐楼杀惜　湘剧弹腔《乌龙院》之一折。源于水浒故事。写宋江养外室阎惜姣于乌龙院，惜姣却与张文远私通。一日，刘唐奉晁盖命投信宋江。宋江送走刘唐后遇惜姣之母阎婆，被强挽至乌龙院，但惜姣无心与宋周旋；天未明，宋即离去，遗下招文袋。惜姣拾得，发现袋内有晁盖来信。宋江折回寻袋，惜姣以晁盖信要挟宋江写休书，任其改嫁张文远。宋江隐忍照写，惜姣仍不还书信，要去县衙出首，宋江怒而杀惜姣。全剧唱南路平板。剧本与京剧大同小异，但生活语言较多，做工细腻，宋江回忆招文袋失落前后经过的一段做工，交代清楚，与打击乐配合紧密，节奏鲜明，层次清晰。惜姣与阎婆的表演，也具有地方特色。省内其他大戏剧种都有这一弹腔剧目。





松伢子　根据鲁之洛同名小说改编。叙1928年国民党军队突然围剿井冈山，交通员受伤，其子松伢子代父传送情报，路遇敌兵搜查，情报落入敌手。松在山花的协助下，战胜敌兵，巧妙地夺回了情报。该剧1978年由邵阳市花鼓戏剧团首演。改编许在民，导演周光荣，音乐编配李小里，舞台美术设计谭捷，演员聂和平、李嘉玲。1979年参加湖南省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演，获集体演出二等奖，创作二等奖。1982年在湖南省文学艺术创作评奖中获剧本奖。

松坡将军　叙袁世凯篡夺民国大总统职位后，妄图恢复帝制，为原任云南督军蔡锷所反对，袁世凯乃将蔡锷软禁北京。蔡为掩人耳目，假装沉湎酒色，在名妓小凤仙帮助下，

于民国四年秋潜离北京，辗转回到云南，说服唐继尧，同组护国军，通电讨袁。此剧由衡阳地区祁剧团排练，编剧萧人杰、蒋经成，导演蔡倜、黎燕飞，音乐设计唐增笺、刘松柏、聂春吾，舞台美术设计曾泽强，主要演员周若桃（饰蔡锷）、周厚宝（饰袁世凯）、萧梅英（饰小凤仙）、徐艳秋（饰蔡夫人）。此剧原名《蔡锷护国》，参加湖南省文化局主办的1980年巡回演出戏剧季，获演出三等奖。1982年湖南省文学艺术创作评奖中获剧本奖。剧本发表于《湖南戏剧》1982年第六期。





武松杀嫂　昆腔剧目。为《义侠记》传奇中之一折。写武松因公差外出，归家，闻兄武大暴卒，访问何九叔与郓哥，始知其嫂潘金莲私通西门庆，与王婆定计将武大毒死。武松往县衙告状，因县官受贿，反遭毒打；于是设宴邀四邻作证，杀潘金莲与西门庆，为兄报仇，并带王婆往县衙自首。此剧表演风格独特，“杀嫂”一场，有武松抛坐椅、士兵托举武松以及武松向潘金莲脚下三砍，潘金莲向上三跳等表演。动作粗犷、气氛强烈。嘉禾祁剧团曾整理排演此剧，参加1957年湖南省戏曲汇报演出，获剧本二等奖、演出二等奖。剧本整理：胡他、萧云峰、李楚池；导演：萧云峰、刘鸣松；主演：匡升平、刘国卿。其他剧种则为弹腔剧目，表演风格不同。

青袍缘　高腔整本戏。亦名《望仙楼》，源出明传奇《青袍记》。写吕纯阳知众仙大劫将至，乃奔望仙楼，借文曲星投胎之梁灏的奎光庇护，逃过劫难。吕为报恩，题诗于望仙楼，示梁日后父子夺魁。夜半，又以神风摄过境官员薛琼之女至望仙楼。梁灏以青袍覆女，携归家，并报知薛琼，琼即以女妻梁。梁屡试皆中，但均因未夺魁而不受职。后与子梁固同科，固中状元，门生中榜眼，灏为探花，深以为耻，仍不就职。后其孙梁奇亦中探花。梁灏连赴九科，终以八十二岁夺魁。湖南省各大剧种中，唯辰河戏、衡阳湘剧存整本。其他剧种仅存有《四喜不老》、《五福团圆》二折，为经常演出的吉庆剧目，均唱高腔。

青梅会　湘剧亦名《衣带诏》。高腔整本戏，包括《许田射鹿》、《青梅煮酒》、《游庙赐袍》、《曹操搜宫》、《定计破曹》、《调情报信》、《拷打吉平》等单折。写曹操挟帝专权，献帝密

写血诏于袍带中，以赐董承。董承与王子服、马腾、刘备等读诏后，密室结盟，誓除曹操。太医吉平拟以毒药置操死地，被曹操发觉，拷打吉平，吉平至死不屈。此剧为花脸、生脚重头戏。吉平为小生应工，拷平一折，戏颇繁重。湘剧作整本演出时，拷吉平后常接演弹腔本“潼关渭河”，即曹操被马超战败，割须弃袍而逃故事。衡阳湘剧亦有此剧目，为五大本戏之一。辰河戏则从“桃园结义”演起，至“大破徐州”止。祁剧则于演高腔十本“夫子戏”时作第四本演出，平常演弹腔本。





金丸记　高腔整本戏。来源于元杂剧《抱妆盒》及传奇本《金丸记》。叙宋真宗无嗣，刘、李二妃俱有娠，真宗各赐金丸，许先生子者为后。李妃生子，刘妃以狸猫换出婴儿，令寇珠抛于金水桥下。寇与太监陈琳计议，将婴儿送往南清宫八贤王为子。刘妃生子得为皇后，子夭亡，真宗立继八贤王子为太子。太子游冷宫见李妃而落泪。刘后火焚冷宫，李氏被神人救出，但双目失明，乞讨为生。真宗死，太子立为仁宗。包拯陈州放粮回朝，路过天齐庙，李氏告状，包拯认为母，还京后送至八贤王府，使李氏与宋仁宗母子相认。湘剧仅存《盘盒》、《拷寇》、《摸包》、《认母》等折。剧中原无郭槐，民国初年根据京剧增入这一人物。《拷寇》作弹腔演唱，其余为高腔。1953年周章有改编本《盘盒》，由长沙市湘剧二团首演，余福星饰陈琳，彭福娥饰刘妃，宾兰芳饰寇珠。1954年由湖南人民出版社印单行本。六十年代长沙市湘剧团改编有整本《金丸记》，将《拷寇》仍改作高腔演出。祁剧《仁宗认母》为经常演出之高腔剧目。辰河戏有高腔整本，名《拾金环》，情节略有不同，前段从宋真宗降香见幼尼李氏，纳之为妃起。



金钏会　邵阳花鼓戏传统剧目。写少年书生张官保将拾金归还举子莫文魁。莫感其至诚，将女许婚，并赠金钏为证。官保伯母知此事，怨其愚蠢，将他赶出在外，

杨狂将他收为义子，又将他假扮女装卖与新科状元莫文魁之女为贴身丫环。后被莫小姐识破，经审问尽得实情，莫文魁在官保出示金钏后相认。莫小姐与官保结成眷属。此剧因剧情曲折，语言生动，尤以杨狂画圈记帐的一段课子，风趣幽默，富于生活情趣，为观众所赞赏。洞口花鼓戏剧团有萧革生整理本演出。



金盆捞月　辰河高腔剧目。源于明人王骥德所作传奇《题红记》。叙宫妃韩翠屏寂处深院，观花难以解闷，玩月不足散心，乃置金盆捞水中月影，以遣愁怀。此剧曲文与王古鲁《明代徽调戏曲散齣辑佚》中所收《四喜四爱》折基本相同，为旦行重头戏。1955年，有易宜整理本，由名老艺人杨锦翠主演，在湖南省第二届戏曲观摩会演中获剧本二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第四集。

金家三只凤　写1977年湘南农村中金家三姐妹故事。大凤是十年动乱中提拔的大队副支书，深受"左"的思想毒害。二凤好学，为读书常受大凤责难。小凤机灵泼辣，她护着二凤，敢于同大凤争辩。高校招生制度改革后，大凤失去了保送进大学的机会，二凤却考上了大学，大凤心中不服。农村知识青年王子敬早就爱上大凤，大凤也心许，但因王子敬经常规劝她明辨是非，她反认为王子敬政治上落后，对婚事迟迟不肯表态。剧情围绕着肃清农村"左"的错误影响、落实政策以及大凤与王子敬爱情上的纠葛展开矛盾。后金大凤因副支书落选、婚姻上失误，方在痛苦中有所醒悟。此剧由湖南省湘剧院首演。编剧：叶蔚林、谭君实；导演：张建军；音乐设计：王湘强等；舞台美术设计：顾胜荣等；主要演员：左大玢、王永光、陈爱珠、蔡道安、左白翼。剧本刊于1982年《湖南戏剧》第一期。



岳传　连台大本高昆间唱剧目。亦名《金牌》、《精忠传》。内容与小说《说岳全传》大致相同。叙宋朝徽、钦二帝宠信奸佞，朝政紊乱，各地连年水旱，民不聊生。洞庭杨幺反，金兵亦进犯，二帝被掳。高宗赵构即位后，岳飞领兵，内平杨幺，外御金兵，朱仙镇一仗获胜。岳飞正拟收复失地，被奸臣秦桧谗害，以十二道金牌召回，屈死于风波亭。湘剧为高、低腔间唱连台大本戏。现存《淹汤阴》、《沥泉山》、《夺秋魁》、《擒杨幺》、《挙铁笼》、《两狼

关》、《泥马渡》、《划龙船》、《牛头寨》、《齐天岭》、《金牌诏》、《风波亭》、《紫金山》、《报冤亭》十四本，写至岳飞升天受封，报冤亭拷秦桧等鬼魂为止。祁剧及衡阳湘剧还有《文武升》、《五英会》二本。《文武升》写张九成解粮至朱仙镇，与岳飞一同晋升。《五英会》亦名《小英雄会》，写岳雷领兵，率牛皋、汤怀御金，牛皋擒兀术，全家祭岳坟。辰河戏有二十九本，《文武升》中保留了明传奇《香囊记》中张九成故事，有独特的《老鼠告猫》单折；并有来源于明传奇《双烈记》中韩世忠故事一本，名《玉麒麟》；其他如《幽闺记》中"抢伞"等折亦插入《岳传》中演出；另一部分则系吸收弹腔剧种的演出本，如《艾华山》、《藕塘关》等，均作高腔演出。各剧种另有岳飞故事的弹腔单本、单折，与高腔本无关。常德汉剧、荆河戏、巴陵戏也有弹腔《岳传》，多为单本，作连台本演则需渗入部分条纲。近三十年中，不少剧团从《岳传》中抽出若干单本或单折加以整理、改编后演出，成为群众欢迎的剧目。

牧羊下海　花鼓戏剧目。又名《修书下海》。写东海龙王敖广之女，失手打碎宝瓶，被王母贬入红尘，富户卿家收为奴婢。卿公子见龙女貌美，纳为妾。幺姑不贤，经常挑唆婆婆拷打龙女，并逐至西洞庭牧羊，受尽苦楚。书生柳云英路经湖滨，见状询问原因，龙女哭诉前情，咬手指写血书，并付下海犀角簪，托柳云英带至东海。龙王乃发兵杀卿全家，救回龙女，使与柳云英结为夫妇，并派柳镇守八百里洞庭。此剧中《放羊》为常演单折戏，原用打锣腔，现用川调演唱。并有〔十二月放羊〕专调。此剧流行于岳阳、宁乡一带，是正旦的重头唱工戏，柳云英武小生扮演。解放后，各小戏剧种都经常演出，并有改本《八百里洞庭》。



牧鸭会　写湖南牧鸭人杨金明和蔡黑鱼放牧到湖北地界，杨遇到了从小订婚但不相识的未婚妻陈桂珍，经过一段误会终于欢聚，反映了合作化以后农村的新人新事新风貌。演出富有湖区生活气息。1957年由常德专区代表团排练，蒋经成辅导。编剧袁修广，导演孙阳生、郭玉铁，演员陈长保、谈玉梅、范寄云。参加湖南省戏曲汇报演出，获演出一等奖。



采花赶府　巴陵戏弹腔剧目。写刘文艳助兄杀嫂后，兄妹卖身张尚书府为奴。文艳见张赞其才，乃借采花调张，欲为侍妾，被张怒斥，文艳恨而破面碎衣，向张妻哭诉，反诬张调戏她。张妻贤淑，乃为她改装，伪称新买之妾，使张纳之。待入洞房，张始知真相，怒

将刘氏兄妹逐出府门。剧中之刘文艳属闺门旦扮，是旦行做功重头戏。感情复杂细腻、对比鲜明。表演泼辣夸张。还保留有变花、捻花、摘花等舞蹈技艺。(见左图)





姑嫂忙 叙1952年整修南洞庭水利工程中，滨湖农村有姑嫂二人为支援治湖，改善民工生活，清早起来磨豆腐，表现滨湖农民对治理洞庭湖的喜悦心情。此剧在邵阳花鼓戏传统剧目《磨豆腐》表演程式的基础上加以发展，以表现现实生活。1952年省文工团去治湖工地慰问演出时，由钟宜淳编剧、导演，并与张国辉共同配曲。1954年又于洞庭湖堤垸整修工程工地演出，钟宜淳饰嫂嫂，萧重珪饰小姑。剧本于同年由湖南人民出版社出版单行本。1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖、演出一等奖。(见上右图)

单刀会 高腔剧目。源于元关汉卿之杂剧《关大王单刀会》第四折。写鲁肃请关羽赴宴，拟在宴会中劫持关羽而索取荆州。关羽仅带周仓单刀赴会。宴毕，关持鲁肃手，令送至江边，吴国兵将恐伤鲁肃，只得任关羽安然返回。省内各大剧种均有此剧目。湘剧曲白与元杂剧基本相同，唱腔高亢沉雄，表演威武凝重，是大靠重头戏。有徐绍清整理本，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十三集。辰河戏名《大江东》，曲文也与元杂剧相同，但关、鲁见面时，增加了大量对白，寓机智于寒暄之中。



炉火更旺 写公社农机厂青工向成龙，一心想进大厂，工作马虎，为"切草机"刀片返工事，与饲养员小兰争吵。适逢某机械厂李书记下乡调查，李主动帮锤，并以周恩来的光辉事迹教育向安心本职工作。此剧由邵东花鼓戏剧团首演。编剧：石兆平、杨真一。导演：杨伯兴。音乐编配：谢国利。演员：陈力六、姚赛群、谷仲贤。1977年参加湖南省专业文艺团体创作节目会演。剧本发表于1977年《湖南群众文艺》。1978年《人民戏剧》、《湖

南小戏选》、1979年《湖南建国三十周年戏剧选》均收入此剧。此外尚有单行本。

法场拜相　　取材于《史记》及《东周列国志》。写齐国公子纠与小白争君位，管仲辅纠，射小白。小白诈死，先入齐国即位。后管仲被擒，鲍叔牙劝小白忘一箭之仇，重用管仲。易牙、竖刁忌管仲，诬管仲私通鲁国。小白欲斩管仲，鲍叔牙赶至法场，揭露奸谋，小白悟，折箭赔礼，在法场拜管仲为相。澧县荆河戏剧团首演。编剧贺修武，导演张佑军，主演杨翠钧、况家国、张兴、张蓉蓉等。剧本发表于《湖南戏剧》1982年第二期名《囚室拜相》。修改后用今名。参加湖南省1982年巡回演出戏剧季，获演出二等奖。



闹严府　　祁剧弹腔剧目，源于弹词《十美图》。叙明嘉靖时权奸严嵩父子，以擅开边衅罪名，杀害三边总镇曾铣，抄斩其全家。曾铣之子曾荣逃出，改名张荣，被严嵩党羽鄢懋卿收为义子。严世蕃之女婉玉，爱曾荣才貌，以装病逼世蕃许婚。婚后婉玉遭冷遇，乃亲至书房盘问曾荣，尽得实情。婉玉经过反复思考，明辨是非，转而同情曾荣，誓与之共患难。后曾荣去严府饮宴失踪，婉玉索夫，大闹严府，终于把丈夫找回。祁剧、常德汉剧、衡阳湘剧、荆河戏均有此剧目。祁剧《闹严府》，经刘回春整理，删去枝蔓，剔除宣扬多妻制等不健康因素，丰富盘夫内容，使婉玉性格更臻完善。此剧于1955年由郴州祁剧团首演。主要演员筱玉梅、刘活德、曹兰英、傅上元。在湖南省第二届戏曲观摩会演中获演出二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第六集。1959年经刘回春再次改编为整本戏，由衡阳地区祁剧团排演，参加1959年湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。剧本由湖南人民出版社出版单行本。



闹沙河　　祁剧弹腔剧目。写杨八姐征沙利国被擒。高风豹奉父命往救，路遇沙利国公主沙秀英。高借隐身草立公主身后观动静。公主临水照容，照出双影，惊异欲逃，高现身拦阻，两相爱悦，约定中秋节晚上成亲。宋将魏文龙、呼林宝奉命来救八姐，遇高风豹，三人夸宝斗宝。呼得知高与公主有约会，用照妖镜换取隐身草去会公主。中秋夜，公主盼高风豹不来，独自叹更思春。五更时会呼林宝，公主喜呼比高更美，与呼成亲。后高、魏赶至，邀呼去救八姐。三人同战沙利国驸马，得公主相助，收了驸马扰魂旗，呼用神箭破驸马云头，魏用流星盘打死驸马，救出杨八姐。公主劝国王归顺天朝。此剧为《黑风帕》之续篇，湖南省

仅祁剧有此剧目。其中《打雁失路》、《斗宝思春》常作单折演。剧情曲折，人物造型与服饰均有特点。魏文龙开虎脸，小丑应工；高风豹戴紫金冠，穿龙泉袍子，罩白龙马褂，小生应工；呼林宝着道装，正旦应工。沙秀英《思春》一场，随剧情发展更换服装，先着蟒，后脱蟒现帔，脱帔现宫装，脱宫装现番邦装，斜挂彩带。表演身法随服饰而变换。唱腔亦多变化，如一更唱南路，二更换北路，三更转弋板，四更换安春，五更又转弋板。

孟姜女　即孟姜女哭长城故事。叙秦始皇征民夫筑长城，云南范杞良应征，不堪苦役，逃至许家庄后园，藏柳树上。许家(亦称孟家)女儿孟姜下池洗澡，见树上人影，唤范下，许婚。入赘不久，差役抓逃夫，范又被抓去修城。孟姜制寒衣往长城寻夫，历尽艰险，得神助，乌鸦为之引路，至长城，始知范死，尸骨筑城墙中。孟姜痛哭，墙崩见骨，孟姜滴血认夫骨，负之归家。此剧在湖南流传甚广，地方小戏均有这一传统剧目，傩戏以唱孟姜女故事为主要剧目。常演单折有《池塘洗澡》、《哭长城》。地方大戏剧种亦有此剧，唱高腔，已失传。1982年长沙市花鼓戏剧团曾上演陈北方改本。



柳刚打井　祁剧弹腔剧目。为《红绫袄》中之一折，用北路演唱。故事见《征东全传》和杂剧《龙门隐秀》。写薛仁贵在柳刚家做雇工，雪夜卧地上，柳女迎春怜其衣衫单薄，误将红绫袄抛与薛遮寒。次日薛扫雪时，红绫袄被柳刚发现，疑女与薛有私，将薛逐出，逼女自尽。柳子大洪劝母放妹逃走，并于井边置绣鞋，谓女已投井而死。柳刚不许家中众人悲泣，独自往井边哭女。祁剧、辰河戏、衡阳湘剧、常德汉剧、荆河戏均有此剧目，但剧名各不相同。祁剧《柳刚打井》，为老生做工戏。最后哭女一段把柳刚的复杂感情，刻画得生动逼真。1952年曾参加中南区戏曲观摩演出。1955年剧本经祁剧艺人郑浯滨、颙颙珠、田连禄整理，更名《柳迎春》，由衡阳地区代表团排演，田连禄主演。参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演出二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第十六集。名《赠袄打井》。



柳莺晒鞋　花鼓戏剧目。写书生马金龙故意将柳秀英晒在花园的绣鞋偷去一只，引柳到书房索取，借机与之嬉戏。马之书童丁宝归，柳秀英急藏书桌下，丁宝装作不知，将二人作弄一番后，方让柳离去。亦名《丁宝讲书》、《金斗闹书房》、《晒绣鞋》，各地花鼓戏都有

此剧目，是典型的“三小戏”。杨恩寿《坦园日记》中，曾记载他于同治二年在永兴观看此剧的情景。湘潭老艺人廖春山演此剧，有一段柳秀英在花园晒鞋时扑蝴蝶的舞蹈，可独立演出，名《捉蝴蝶》。舞蹈具花鼓特色，状少女之稚气亦极传神。

南庄收租　长沙花鼓戏剧目。写李洪信往南庄收租，至佃户蓝老信家，累算历年积欠，高利盘剥。蓝怒，亦照李之算法，算李家拿去的蓑衣、叫鸡，抵所欠之租尚有余，并将李逐出。1955年由长沙市代表团参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本三等奖。后经孙阳生整理，剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第五集。

南游记　连台大本高腔剧目。亦称《观音戏》。演观音得道故事。妙庄王为三女各招驸马，三公主鸳贞不从，立志修行。妙庄王百般挫辱，鸳贞不改初衷，在白雀寺出家，法名妙善。妙庄王命人火焚白雀寺，烧死尼姑五百，妙善得神助逃出，但最后仍被其父捉住绞死。妙善升天，封观世音菩萨，驱逐五龙神而占普陀山。被烧死的五百尼姑冤魂在妙庄王身上各种波罗疮一颗，妙庄王出榜招医，观音化医生揭榜，但需亲人手眼合药，大、二公主不舍手眼，观音舍手眼救父。妙庄王病好，到普陀山降香。观音现千手千眼，感悟父母，全家皈依佛门，同升天界。湘剧、祁剧、辰河戏、衡阳湘剧、常德汉剧均有此剧，篇幅长短不一，有些部分可伸缩，如妙善被绞死，魂游地府及受封为观音之后，收善才龙女、五龙神、二十四诸天、五百阿罗汉等均可长可短。由于多年不演，已近失传。祁剧《观音戏》为四大本之一，1949年以前为常演剧目。常德汉剧原有高腔十二本，少数民间木偶老艺人尚可演出其中九本。辰河戏仅存少数单折。衡阳湘剧现存抄本三本。

带血的百鸟图　苗剧剧目。写清乾隆年间，苗族英雄吴八月领导苗民起义，由于清廷采取重兵镇压和“以苗治苗”策略，致使苗民起义失败。此剧是以创作的曲牌为主，苗家山歌为辅设计音乐唱腔的。表演大多从苗族生活动作中提炼而来，也借鉴了戏曲的某些表演艺术。由花垣县剧团首演。编剧张子伟，导演张建军，音乐设计罗千里，主演周克家、杜娟、陈忠。于1979年参加全省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演，获集体演出一等奖，创作二等奖，导演、音乐设计奖。剧本和选曲均在《湖南戏剧》上发表。



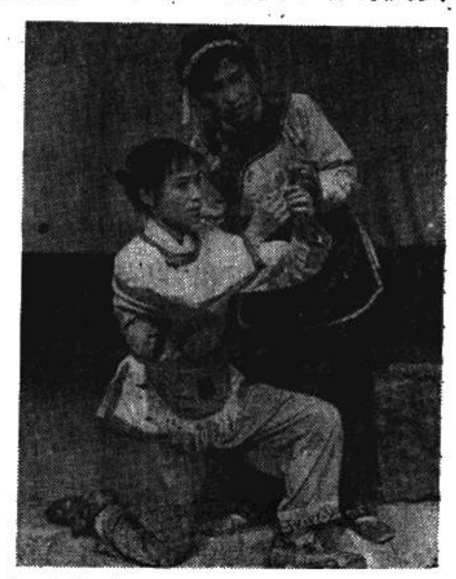
春秋配　写书生李春华与友张雁行夜饮，擒小偷石景坡，李劝其从善，赠银释之。翌日，李送张行，归途中见姜绍之女秋莲偕乳母捡柴，询之，知女因父远出经商，为继母贾氏所凌逼，李乃赠银令其买柴。秋莲持银归，贾以其不贞怒责之。秋莲偕乳母夜逃，遇侯尚官杀死乳母，抢去包裹，并逼污秋莲。秋莲诳侯摘梅为媒，推侯坠涧后逃入尼庵。石景坡改业小贩，路过涧畔时闻侯呼救，下涧救侯出，见其非善类，乃弃侯于路旁，取其包裹而

去。石念春华恩，隔墙投包裹入李宅以报之。贾氏寻女，见乳母尸，报官，在李家搜出石景



坡投入之包裹，李被陷入狱。石景坡探监，遵李嘱寻张雁行。张已外出，托其妹秋鸾于母舅侯尚官家。侯双腿跌断，归家拟卖秋鸾。秋鸾逃，遇石景坡，石误以张秋鸾为姜秋莲，乃逼之见官以救李。秋鸾急而投井，遇姜绍救之。姜仆见秋鸾美，杀姜于井中，劫秋鸾而逃，为巡按拿获，寄秋鸾于尼庵。石奔告县令，谓秋莲已投井，官命打捞，得见姜绍尸，石以杀绍罪名陷狱。时张雁行已落草，劫狱救李。后李在尼庵见秋莲、秋鸾，遂同向巡按投案。巡按白其冤，并令李招安张雁行，以功授官，与秋莲、秋鸾完婚。此剧辰河戏为高腔剧目。其他剧种作弹腔演唱。祁剧《捡柴》一折表演细腻，湘剧《摘梅推涧》一折为草鞋花脸代表剧目之一。湘剧有刘回春整理之全本，由湖南省湘剧院演出。常德汉剧亦有此高腔剧目，但已失传。

春哥与锦鸡　花灯戏剧目。写土家族青年夫妻向家贫、田桂珍正为其子春哥庆贺百日，土司王以他们的结婚违犯"初夜权"，杀死家贫，将桂珍打入磨房为奴。春哥长大成人后，亦入土司府为奴，母子在磨房相会。春哥奉土司王命，去取不老之药"九龙盘"，遇锦鸡姑娘，赠如意铃相助，将母及众长工赎出土司府。春、锦相爱，正欲成婚，土司王又欲实行"初夜权"，锦鸡用宝扇将土司王变成床前踏板，供万人践踏。此剧1959年由保靖县歌剧团首演。编剧龙德聪、徐叔华、田茂忠、向元文、薛道弗，导演王华胜等，编曲王小梦、向永庆、彭司坤、胡冶华，舞台美术设计张桂森等，主要演员张宝珍、王华胜、曾君龙、唐尚玉、向清武。



同年，又由湘西土家族苗族自治州代表团改编为南路阳戏，参加湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。剧本由湖南人民出版社出版单行本。



珍珠塔　弹腔剧目。来源于同名弹词。写书生方卿，家贫，向姑母方氏借灯油费，遭方氏冷遇，方卿愤而离去。方氏女翠娥贤，命丫环彩屏将方卿追返，姐弟绣楼相见，翠娥多方劝慰。临别，翠娥将传家宝

珍珠塔藏果品盒内，暗赠方卿。姑丈陈琏亦追至九松亭，将翠娥许配方卿而别。方卿过黄州，珍珠塔被劫，冻卧雪地，为毕云显所救，留家攻读。翠娥思方卿成病，陈琏造假书慰女。翠娥病愈，酬神白云庵，遇方卿母，翠娥按月送银米赡养之。方卿中试后，乔装江湖艺人唱道情试方氏，再遭辱骂，见翠娥，知母在尼庵，乃往尼庵见母。方氏在接官途中，受众人揶揄奚落，甚愧悔。最后，方卿与翠娥完婚。湖南省各地方大剧种均有此剧目。祁剧常演散折有《见姑赠塔》、《乔装荣归》，为穷小生重头戏。1955年祁剧艺人曾艳达整理《见姑赠塔》，由曾艳达、莫素琴合演，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本二等奖、演出二等奖。《乔装荣归》以喜剧气氛浓厚，为观众所喜爱。湘剧有陈北方、余福星整理的全本《珍珠塔》，参加湖南省1957年戏曲汇报演出，获演出二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第十五集。

封神榜　连台本高、昆间唱剧目（湘剧为高、低间唱）。故事情节与小说《封神演义》大同小异。写商纣王受辛荒淫无道，宠信奸佞。纣王在女娲庙降香时见神像甚美，在墙上题诗调戏，女娲震怒，派轩辕坟三妖化美女入宫乱政。西伯侯姬昌贤明，又得姜子牙辅政，深得民心。姬昌死，子牙佐其子姬发治国，西岐日见强盛。纣王屡伐西岐，并得截教门徒相助，而阐、道二教门徒都助子牙，屡败纣王兵将。后子牙奉姬发伐纣，纣王在鹿台自焚，女娲助子牙斩三妖，姬发奠定了周王朝。湘剧有《九锡荣》、《枯木剑》、《下昆仑》、《龙凤剑》、《上昆仑》、《七剑书》、《万仙阵》、《犁头厄》、《封列国》九本。辰河戏、衡阳湘戏、祁剧都有这一剧目，但篇幅长短不一；祁剧近四十年改唱弹腔，杂有少数高、昆单折。1949年后，很少连台演出，常摘其中情节集中、表演和唱腔有特色段落作单本或单出上演，如《反五关》、《文王访贤》、《扬纣十罪》、《斩三妖》等。



思凡　又名《尼姑思春》，出自《目连传》。写少女赵氏仙桃庵为尼，适逢师傅下山，独守空庵。赵氏向往爱情生活，怨父母送女为尼，恨佛门生活孤寂，诅咒经书佛法是虚，因果报应是假，最后脱去袈裟，摔弃念珠，毅然逃往山下。此剧为常德汉剧旦行常演的高腔代表性剧目。剧本唱词生动、形象、夸张，独具特色。李福祥饰女尼，表现女尼的忆、盼、怨、恨、疑、悟，极为传神，具有粗犷妩媚的风采，曾得到崔嵬指点。第一届全国戏曲观摩演出中，获演员二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第六集，并印有多种单行本。其他剧种有高、昆腔不同的演出本，表演风格亦各有千秋。

思夫　岳阳花鼓戏剧目。写年轻寡妇，触景生情，抒发守寡幽怨的旦行独脚戏。用锣腔散曲〔思夫调〕专调演唱。全剧无一句道白。1957年有整理本，收入《湖南地方戏曲

丛刊》第十九集。

骂灶分家　湘剧弹腔剧目。叙田家三兄弟，田大读书，田二当衙役，田三务农。田三妻李三春怨劳逸不均，打骂灶神，吵闹分家。此剧为旦行白口戏，是"大脚婆"的代表剧目。全剧语言生动、形象，要求念白清脆、响亮，做工泼中见俏，干净利落。剧中灶神与田二为同一丑脚扮演，换衣不换脸谱。有易宜改编本，发表于1952年《湖南文艺》月刊。（见左图）





昭君出塞　祁剧高腔剧目。源于元马致远的《汉宫秋》，明传奇《青冢记》、《和戎记》。叙汉元帝时，匈奴入侵，元帝被迫遣王昭君出塞和亲。王昭君于出塞途中，留恋故国，思念家乡，怀念父母，愤而投黑水河，以身殉国。祁剧原有高、弹两种演出本，高腔《昭君出塞》由名艺人一枝梅传授。剧本于1955年经周宪、朱奇平整理，由邵阳祁剧团加工排练，将丑行饰王龙的高腔传统演法，按祁剧弹腔本，改为以小生应工。何少连导演。谢美仙饰王昭君，何少连饰王龙，王求喜饰马童。参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖，演出一等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第二集。湘剧、湘昆、衡阳湘剧、辰河戏、荆河戏均有此剧目，分别用高、昆、弹三种声腔演唱。（见上右图）



荆钗记　辰河高腔剧目。亦名《木金钗》，源出明传奇《荆钗记》。写钱流珩为女玉莲择婿，选中寒士王十朋，请许文通为媒。富家子弟孙汝权游春时见玉莲，亦托玉莲姑母为媒。王以荆钗为聘，孙以金钗为聘。钱流珩将玉莲许王家，其后妻孙氏则欲许孙家。钱终以女嫁十朋。十朋赴试夺魁，因拒丞相万俟招赘，贬潮阳。十朋修书迎母接妻，被孙汝权改为迎母休妻。适逢钱流珩外出，孙氏乃逼玉莲改嫁，玉莲投江，为钱载和救去，认为义女。后玉莲与十朋相遇，夫妻团圆。剧中《官亭遇雪》一折为草平腔。《投江》、《迎母》等为常演单折。1955年有易宣、杨宗道整理本，由黔阳专区代表团排

练，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获好评。湘剧、祁剧、衡阳湘剧亦有《成舅拜门》（或称《钱舅拜门》）、《玉莲投江》等单折。湘昆有整理本《荆钗记》，曾参加1982年湖南省巡回演出戏剧季，获演出二等奖。

拜月记　湘剧高腔剧目。来源于关汉卿《拜月亭》及明传奇《幽闺记》。写王尚书奉旨出使，其妻及女儿瑞兰因兵乱失散。书生蒋世隆亦与妹瑞莲失散，寻妹却遇瑞兰，结伴同行，终为夫妇。王妻路遇瑞莲收为义女。王尚书还京途中过招商店，见蒋及瑞兰，强逼



瑞兰归家。瑞兰夜拜新月，祝愿夫妻团聚，瑞莲窥见，探问真情，姑嫂相认。后王尚书拟为瑞兰招赘新科状元，瑞兰不从，相见时方知状元即蒋世隆，夫妻团圆。湘剧、祁剧、辰河戏、衡阳湘剧、常德汉剧均有这一剧目，但仅保留几个单折，常演的为《抢伞》、《拜月》二折。湘剧《抢伞》一折在抗战期间由田汉改编，名《旅伴》，收入《田汉戏剧集》。《拜月》一折，曾由彭福娥、彭俐侬演出，参加1952年中南区戏曲观摩会演。1955年湖南省第二届戏曲观摩会演中，此折整理本获剧本三等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第三集。1956年朱少希在湘剧这两个传统单折的基础上，参照《幽闺记》改编为整本戏《拜月记》。由湖南湘剧团首演。导演：黄其道、董武炎；音乐设计：徐绍清、李允恭等；舞台美术：潘树棠、徐笑彦。演员：彭俐侬饰王瑞兰，廖建华饰蒋世隆，刘韵英饰蒋瑞莲，徐绍清饰王尚书。剧本于1957年由湖南人民出版社出版单行本。同年由上海江南电影制片厂拍成戏曲片。电影剧本整理：朱少希、谭君实；导演：张天赐。瑞莲由贾砚霞饰演。以后又根据电影脚本整理为舞台演出本，沿演至今。

追鱼记　湘剧高腔剧目。原名《碧波潭》、《双包案》。来源于传奇《鱼篮记》。写张珍因家贫，投岳父金宠家，金留张珍书房攻读以待科试。碧波潭鲤鱼精化作金女牡丹与张珍幽会，被金宠发觉，但两牡丹真假难辨。金请包公判断，乌龟精又变作假包公先至，双包公真假难分。又请来张天师。最后观音现身以鱼篮收鲤鱼精回南海，张珍夫妻团圆。此剧于1956年由康德改编，更名《追鱼记》，内容改为金宠父女均嫌张珍贫贱，而鲤鱼精同情张珍。删去张天师作法擒妖一



段，改为包公心知其事，不愿受理。张珍以感情为重，不愿与假牡丹分离。鲤鱼精求观音，愿

摘去鱼鳞，贬入凡间与张珍偕老。改编本由长沙市湘剧三团首演。导演王申和，主要演员有李云鹏、王福梅、贺华元、王申和等。剧本于1957年由湖南人民出版社出版单行本。传统演法，假包公由丑行净扮，无固定曲、白，随演员自由发挥，康德改本在老艺人王申和常用台词基础上改写，突出假包公开导包拯："情"假即假，"情"真即真，劝包公不理此案。

经堂变牛　岳阳花鼓戏剧目。亦名《打经堂》。写麻氏念经拜佛，乐善好施，受儿媳王氏虐待。一日王氏外出，留米半升给儿子，麦面半升给婆婆食用。观音化作道长前来化缘，麻氏将米施舍，以麦面作锅块给孙儿吃。王氏归后得知，怒打麻氏，罚她去南山捡柴。又遇道长，赠给花衣一件。归家，王氏逼麻氏打烂经堂，麻氏不依，王氏夺过花衣穿上，突然身化为牛。观音现身说法，王氏在经堂对神发誓，始得复原为人。此剧用琴腔〔单句子〕演唱，是二旦、婆旦的重头戏。喜剧色彩甚浓，颇受观众欢迎。



姻缘错　沙大毛与桃花，沙二毛与杏花，谈爱订婚，他们都向往发家致富，生活幸福。大毛、杏花努力生产，走勤劳致富道路；二毛、桃花却想走"捷径"，图不义之财。于是，在兄弟、姐妹、夫妻、妯娌之间，因订婚、送礼等问题发生了一系列的复杂矛盾。最后，为桃花所弃的大毛却和被二毛所嫌的杏花结成美满姻缘，获得幸福生活。此剧由桃源县汉剧团首演。编剧：刘志钧；导演：萧昌明；音乐设计：郭文林、刘炎辉；舞台美术设计：张弓、萧红；主要演员有宋文豹、刘国忠、魏文清。此剧曾在城乡上演达一百七十多场，获湖南省文化局现代戏百场演出万元奖及1982年湖南省巡回演出戏剧季演出一等奖。剧本发表于1982年《文艺生活》月刊。

浔阳楼　弹腔剧目。又名《宋江装疯》。取材于《水浒传》。写宋江因杀阎惜姣被发配江州。一日，游浔阳楼，醉题反诗，为无为军通判黄文炳所见，密告知府蔡德彰。节级戴宗暗中授计于宋。宋于公堂上装疯，备受酷刑，仍被蔡、黄识破。蔡命戴宗赴京向其父蔡京求示，戴于途中告知梁山吴用，吴假造蔡京文书图章令押宋赴京。黄识破，欲处斩宋、戴。时吴用也觉察假书破绽，乃令梁山英雄下山与李逵、张顺共劫法场，救出宋江、戴宗。此剧为常德汉剧瑞凝班的"一家戏"，剧中题诗、装疯、受刑等节，以生脚高方巾、褶子、口条等技巧而具特色。

送货路上　写模范营业员方秀春，与另一营业员送货下乡，路遇未来的婆婆拦住买货，要为她大办结婚衣物，秀春以说唱弹词方式，巧妙地劝说婆婆移风易俗，新事新办。婆婆终被说服，退还了新购衣物，然后婆媳相认。此剧于1972年由株洲市文工团首演。刘国祥等编剧，李正斌、杨泽强编曲，潘锡尧舞台美术设计，林馨、高曼丽、毛丽娜饰演。1973年



参加湖南省专业文艺团体创作节目调演，同年由湖南省花鼓戏剧团移植加工演出，李小嘉等主演，并拍成彩色戏曲艺术片。

送粮　根据王愿坚小说《粮食的故事》编剧。写南方某苏区共产党员贺大嫂，在敌人严密封锁的情况下，千方百计为山上游击队运送粮食。在送粮路上，她牺牲了亲生儿子红七，强忍悲痛，克服困难，终于完成了送粮任务，表现了革命群众与革命部队血肉相连的关系。此剧由湖南省祁剧院排演。编剧：谢让尧、范舟、周峥嵘；导演：刘锡林；舞台美术设计：欧阳琼琛、田奇武、顾胜荣；音乐编配：黄尚初、张九；主要演员：李文芳（中南会演饰贺大嫂）、金琼珍（拍电影饰贺大嫂）、李祥林（饰贺志标）、赵菊元（饰红七）。参加1965年中南区戏剧观摩演出，同年赴北京汇报演出，后由珠江电影制片厂拍成舞台艺术片。



烂柯山　高腔剧目。源于明传奇《烂柯山》，亦名《马前覆水》。写朱买臣家贫，居烂柯山下，砍樵为生，不废诗书。妻崔氏嫌其贫，逼朱休弃，任她另嫁。买臣无奈写休书，崔改嫁张西樵。后买臣官会稽太守。崔氏悔，叩马前求仍为朱妻。买臣命崔氏马前覆水，若覆水能收则复为夫妻。崔氏羞愧碰死街前。湘剧、辰河戏今存《前逼》、《后逼》、《痴梦》、《覆水》四折。1957年辰河戏有周子厚等整理本，由黔阳专区代表团排演，参加湖南省戏曲汇报演出，获剧本二等奖，演出一等奖。《痴梦》一折为旦行做工重头戏，颇有特色。省内各地方大剧种，高腔、弹腔、昆腔均有此单折，风格各异。湘剧唱高腔，闻报时有变脸特技。巴陵戏名《夜梦冠带》，唱弹腔，表演别具一格，着重描写梦中的崔氏的得意忘形，极其夸张，且重水袖工夫。衡阳花鼓戏有王前槐、刘剑风改编本，名《朱买臣卖柴》。曾参加1957年湖南省戏曲汇报演出，获演出二等奖。剧本收入



《湖南地方戏曲丛刊》第十八集。辰河戏《痴梦》一折，经王兰芳加工后，既有高腔特色，也吸收了弹腔长处，已录相保存。

骆四爹买牛 高山农业合作社成立后，派骆四爹外出买牛。单干户春梅因丈夫生病，家境困难，打算卖掉耕牛。牛贩子刘十博乘机以低价购买，骆四爹遇见，揭穿了刘的狡诈。但骆四爹也想为农业社盘算，按较低价付款，反被刘十博抓住把柄，攻击农业社。后来，骆四爹提高了认识，真心帮助春梅解决困难，同时也教育了刘十博。此剧于1955年由宁乡花鼓剧团首演。李熏陶编剧。获湖南省征文剧本奖。后由湖南省花鼓戏剧团移植演出，张同等导演，唐盛河编曲，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演出一等奖。



捡田螺 阳戏剧目《白猿戏晋》中一折。写布仲石在田中捡田螺，白猿仙姑奉师命下山，化变少女白秀英，来会布仲石。几经劝说，布仲石才答应与白秀英结为夫妻。此剧唱做并重，曾于1956年参加湖南省农村群众艺术观摩会演，被评为优秀剧目。

捡菌子 花灯戏剧目。丑、旦对子戏。写牧童和村姑分头上山捡菌，村姑不慎将头上金钗失掉，被牧童拾得。牧童将金钗送还村姑，二人遂生爱慕之情。此剧唱做并重，在表演上表现了湘西一带的花灯“套子”和“圈子”的艺术特色。1957年有沅陵高汉剧团整理本，收入《湖南地方戏曲丛刊》第九集。

真的对不住 写戴福雨去走亲家，在路上跑掉了公鸡，寻鸡不着，便偷了生产队准备送交国家的花生三斤送亲家母。到了亲家家里后，方知失掉花生的就是他的女婿，出尽了洋相，最后只好说：“真的对不住。”此剧由湘乡花鼓戏剧团首演。编剧梁春明，导演杨福桂，编曲朱力，舞台美术设计冯达明，主演杨福桂等。1964年参加了湖南省现代戏会演。剧本于1964年先后在《湖南群众艺术》、《湖南文学》两刊物上发表，1979年湖南人民出版社出版单行本。

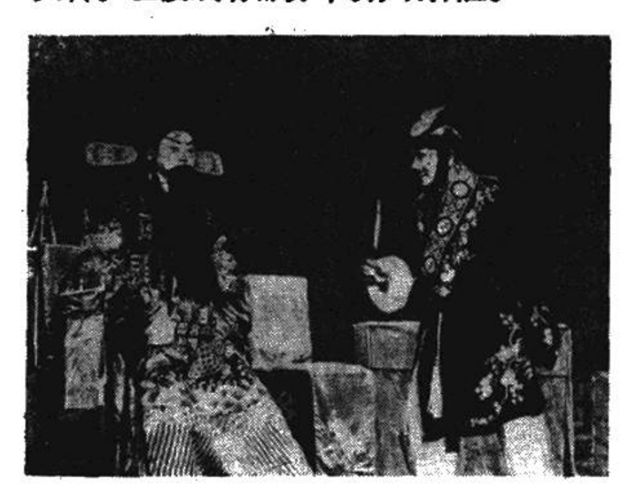


秦府抵命 祁剧弹腔剧目。整本《宝莲灯》中的一折。用南路演唱。叙刘彦昌娶宰相王延龄之女桂英为继室，生子秋哥，与其前妻之子沉香同塾共读。二子在塾中与退职宰相秦灿之子官保，发生口角，官保辱骂沉香，为沉香击毙。在秦灿威逼下刘彦昌带秋哥过秦府抵命。秦灿私设法堂，毒打秋哥致死。彦昌与桂英同去抢尸，与秦灿搏斗。此剧

又名《扑桌》，为花脸做工戏。功夫繁重，祁剧艺人有“花脸怕《扑桌》”的行话。表演中有几种不同的“三大步”和“扑桌”、“丢桌”等大幅度夸张动作，动作与锣鼓紧密配合，节奏分明，很能代表祁剧的粗犷风格。湘剧和衡阳湘剧名《审子打秋》，表演也极为火爆。巴陵戏亦有此剧。



破窑记　辰河高腔整本戏。原名《彩楼记》。源出明传奇《吕蒙正风雪破窑记》及《彩楼记》。写吕蒙正贫居寒窑，刘相之女翠屏彩楼抛球择婿，球中蒙正，刘相嫌其贫，不允。翠屏矢志不移，与蒙正落店完婚。刘相又禁各店收留，夫妻乃同返寒窑。后吕蒙正中状元荣归。此剧为辰河高腔苦小生戏代表剧目。旧时演出穿百衲破衣，罗帽翻转戴。除整本演出外，常演单折有《祭灶》、《赶斋》、《泼粥》等。1955年易宣(执笔)、刘德书以《抛球》、《逐婿》、《祭灶》、《泼粥》、《探窑》五折为基础改编，并增写《窑会》一折，名《破窑记》，由黔阳专区代表团演出。在湖南省第二届戏曲观摩会演中获剧本一等奖和演出一等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第一集。湘剧、祁剧、衡阳湘剧有部分单折。湘剧《泼粥》语言幽默风趣，表演细腻。前面尚有《观罗汉》一折，为小生独脚戏，身法颇多，为其他剧种所无。常德汉剧尚有《观匾》一折，也是特有的小生重头戏，惜已失传。巴陵戏有部分单折，唱弹腔。



破镜缘　即整本《玉堂春》。祁剧弹腔剧目。写明代吏部尚书之子王金龙，与名妓苏三(玉堂春)一见钟情，誓偕白首。金龙后因钱尽囊空，被鸨儿驱逐出院，在关王庙栖身。苏三设法去关王庙与金龙相会，并赠银两劝他归家读书应试。鸨儿因苏三拒不接客，即以三千两银子身价，将她卖与洪洞县贩马客人沈燕亭为妾。沈带苏三回原籍，遭沈妻皮氏妒恨。皮氏与奸夫赵某设计，用砒霜将沈毒死，嫁祸于苏三。县官受贿，严刑逼供，苏三被屈打成招，打入死牢。王金龙得中高魁。后升山西巡按，来到太原，知苏三冤，提取全案人犯复审，并微服探监，终于案情大白，皮氏伏法，苏三与王金龙破镜重圆。此剧用北路演唱，其中《金龙探监》是小生行的重头戏，王金龙与苏三在监中相见，各有长段唱腔。王金龙出监，遇刘秉，有“装疯”的精彩表演。《托亲讲情》为祁剧特有的丑脚白口戏，语言风趣诙谐，使一

场严重的父子冲突，于笑谈中消释。湖南各地方大剧种均有此剧目，花鼓戏也有移植搬演的。

桃源洞 叙巫师杨子云为保民间清泰，携徒前往桃源洞领请六娘和神。王母设关盘查，子云幸得真武祖师（或作太白金星）相助，终于斩南蛇，胜黑煞，感化凤凰，骗过陈曹和尚，瞒过李艄公，取信和合，到达桃源，求得六娘扫除妖孽。另一种演法是：桃源洞巫师陆逵携带女儿珠灵游学，留居杨家家中三年，为杨子子云授艺。珠灵与子云相爱，私订终身而别。后子云学道成功，前去桃源洞会珠灵，为王母设关盘查。子云随机应变，战胜魔障，抵达桃源洞与珠灵成婚。此剧又名《大盘洞》，原系湘南一带巫师在酬神还愿后演唱的一些情节片断，后为衡州花鼓戏搬演，逐渐形成有连续性的若干单折，进而衍变成大本戏。以洞腔演唱。剧情宣扬巫师道高法深，带有迷信色彩。但其中《过江》一折的划船表演唱做并重，身段有七个半"堂子"，是花鼓戏旦脚难度较大的道艺戏。《背梅》一折是旦行独脚戏，表演时，上身为花旦身段，下身为老丑台步，与大戏中的《老汉驮妻》相似。各地花鼓戏多搬演《过江》、《背梅》二折。长沙花鼓戏有陈芜改编的《李三娘过江》单折，由湖南人民出版社出版单行本。



捉撮狗 弹腔剧目。又名《金凤寨》。为常德汉剧天元班"一家戏"。写大盗郑三惯披狗皮作案而名撮狗。郑趁泰安州钟三俊、金相玉新婚之夜行窃，钟觉察，被郑抓破肾囊致死。金被州官黑连甫酷刑逼供，以因奸杀夫而定死罪。案详至省，臬台陈元启与幕宾李凤仪察出案中破绽，令泰安州追缉真凶。黑不得已，乃求辞职的班头严有年缉凶。严与妻揭三妹寻至金凤寨遇郑三生疑，郑见揭美而调戏，揭虚与周旋，探明郑为真凶，严、揭二人经反复斗勇斗智，击退救郑的金凤寨人马，处决郑三，平反了金相玉的冤案。此剧为武丑、武旦重功戏。郑三有高空翻打。揭三妹一角要求文武兼备。"许婚探狗"一场，揭与郑周旋的"两面戏"极为细腻。

柴山恨 写农民周子成备受地主压迫、剥削。一次，周打死地主家的狗，被逼披麻戴孝，为狗做道场。此剧为中华人民共和国成立后，湖南省第一个自己编演的大型花鼓戏。由湘潭县建设文工团首演。黄非丹编剧。袁文泉饰周子成，袁章艾饰地主。土改时演出极受观众欢迎，有"北有白毛女，南有柴山恨"之誉。1951年参加湖南省文工团会演，被认为"长地主阶级志气，灭贫雇农威风"而予以批判。1979年平反。

借妻 写书生李惠龙妻子新亡，无钱上京应试，至岳家求借路费。岳父许李另娶妻

室回门时，送与进京盘费。李一时无法娶妻，向表兄张古董借妻回门。张愿为李解难，又贪图财礼，允将妻沈翠花借给李回门。不料两人回门，被岳家留宿，张古董前往寻找，又值关城门，被挡在城门洞里。次日，张至李家索妻，与李、沈争吵。张忿而告官，县令糊涂，判沈、李为夫妻。此剧系整本戏，情节与《缀白裘》中古本大体相同，湖南各地大、小剧种都有，只结尾略有不同。有由县官判沈归李，张含冤而去者；有由县令判沈归张，张不要沈而散者；也有由县令判沈归李，以丫环配张者。此剧中张古董与算命瞎子卧城门洞内，李惠龙与沈翠花坐以待旦一段，同场表演，轮流叹更，瞎子插科打诨，处理独特，风趣横生。湘潭地区花鼓戏剧团1962年有陈青霓改编本，曾演出数百场，颇受群众欢迎。

铁冠图　源于清初《铁冠图》传奇。叙闯王李自成进军宁武关，明守将周遇吉与妻白氏，固守待援。明廷派御马监王忠（亦作杜禹钩）为监军，引兵救之。王忠作威作福，对周遇吉多方钳制，且不听周遇吉劝告，出战被擒，降闯王。闯王令王忠返关为内应，逼周遇吉夫妻出战，白氏败归，为王忠所杀，周遇吉亦碰城身亡。闯王引军攻北京，京城危急，崇祯帝于惊惧中开武库中朱匣，得铁冠道人画图一轴，上有"煤山归去"平头诗，知大势已去，乃手刃公主，并在周后自刎后，上煤山自缢。宫人费贞娥藏于枯井中，为闯将搜出，费诡称是公主，闯王赐婚于大将李虎。费假意殷勤劝酒，虎大醉，为费所杀。衡阳湘剧、湘剧、祁剧、常德汉剧、荆河戏、巴陵戏、辰河戏、湘昆均有此剧目，情节大体相同，演唱技艺各有特色。湘剧、常德汉剧、祁剧均唱弹腔。《煤山上吊》一折，湘剧重唱，常德汉剧重做。辰河戏《铁冠图》整本唱高腔。衡阳湘剧除高腔《铁冠图》外，还有整本昆腔《天意图》，由《观山启闯》、《对刀步战》、《别母乱箭》、《贞娥刺虎》等折组成。高腔《铁冠图》之《宁武关》，以白氏为重角，昆腔《别母乱箭》以周遇吉为主角。祁剧《别母乱箭》，亦唱昆腔。祁剧、衡阳湘剧之《对刀步战》颇有特色，不独周遇吉（生）、李鸿基（小生）身段、功技繁重，且二人均处理为正面人物。全本写李自成亦无贬词。



烤火落店　弹腔剧目。为整本《富贵图》（亦名《少华山》）中之两折。湖南省各大戏剧种均有此剧。写少女尹碧莲，为拒贪官臧techn逼婚，随父逃出潼关，路经少华山，被寨主袁龙劫上山寨。袁龙强令碧莲与书生倪俊成婚，倪俊已订婚，为救碧莲性命，假意依允。两人在洞房终夜烤火，坐以待旦，碧莲感倪俊至诚，遂萌爱慕之心。天明两人辞袁龙下山，傍晚投店，店老板恰为碧莲丫环（或作乳娘）。倪俊辞碧莲赴京应试，碧莲将所绣之富贵图赠给倪俊。此剧《烤火》一折唱、白不多，为小生、旦脚做工戏，祁剧表演更细致生动，互抢火

盆一段戏，妙趣横生。湘剧有谭君实改本《烤火记》及李焕章、陈北方改本《牡丹图》演出。（见右图）



扇坟吵嫁 湘剧高腔《南华堂》之二折。写庄周游野外，见一穿白少妇贾氏扇坟，庄周问原因，贾氏告以亡夫遗言，须坟土干后始能再嫁。庄周吐三昧真火代其扇干坟土，贾氏以白扇赠庄周表示谢意。贾氏归家与公婆吵闹，公婆允其再嫁。此剧原为整本戏，前有《度白俭》、《吴寿归阴》等折，后即接《大劈棺》，近三十年只演《扇坟吵嫁》单折，系花旦重头戏。衡阳湘剧亦有此剧，辰河戏有高腔整本名《楚荆山》。巴陵戏有弹腔《度白俭》、《扇坟吵嫁》等折。

浣纱记 湘昆剧目。又名《吴越春秋》，明梁辰鱼著。叙春秋时期，吴王夫差灭越，越王勾践用范蠡计，向夫差进献浣纱女西施，离间吴国君臣。后越国兴兵灭吴，夫差自刎。范蠡功成身退，与西施泛舟五湖。其中《前访》、《回营》、《打围》、《后访》、《歌舞》、《寄子》、《采莲》、《泛湖》，都是脍炙人口的精彩折子戏。《歌舞采莲》排场热闹，《寄子》是娃娃生的重头戏。1960年，湘昆在继承传统的基础上整理全剧，易名《卧薪尝胆》上演。其他大剧种，仅存《歌舞采莲》一折，亦唱昆腔。



烘房飘香 根据彭伦乎同名小说改编。写贫农妇女林里香担任茶园烘房组长，但制高档茶技术不精，制茶能手富裕中农乔眯子有技不传，林里香刻苦钻研，终于掌握了制高档茶技术。此剧由湖南省花鼓戏剧院演出。编剧周峥嵘、谢让、范正明，主演卢瑾瑜、张建军。1965年参加中南区戏剧观摩演出。剧本由湖南人民出版社出版单行本。



郭亮 叙湖南早期革命活动家郭亮在长沙"马日事变"前后，坚定、机智地与国民党右派许克祥、余湘三以及党内右倾机会主义者进行斗争，组织、领导十万农军攻打长

沙，建立湘、鄂、赣边区特委。最后郭不幸被叛徒出卖，带镣长街，笑傲法庭，英勇就义。此剧于1978年3月由湖南省湘剧团在长沙首演，并在南京等地演出。编剧范舟、刘鸣泰、谢让尧；导演王三友，助理导演姜豹洪；音乐设计陈飞虹、王湘强；舞台美术设计欧阳[illegible]、[illegible]、[illegible]；主要演员彭[illegible]、[illegible]、[illegible]、陈[illegible]、王[illegible]等。该剧在1979年湖南省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演中，获创作二等奖。剧本于1981年由湖南人民出版社出版单行本。



祥林嫂　根据鲁迅小说《祝福》改编。写寡妇祥林嫂为鲁家女佣，被婆母卖与贺老六。祥林嫂最初欲守节，到贺家即拟碰死堂前，不料受伤未死。后被贺老六忠厚诚朴所感动，结为夫妇，生一子。不久贺死，子又被狼所食。祥林嫂孤苦无依，又到鲁家佣工。鲁家认为她是再醮之妇，不许她接触祭祀祖先的供品。祥林嫂十分痛苦，听说在土地祠捐门槛可以赎罪，就把佣工所得的钱全部用来捐门槛，但鲁家仍然歧视她。祥林嫂[illegible]，神经错乱，终被鲁家解雇，流落街头，在一个风雪交加的除夕，冻饿而死。此剧于1[illegible]7年由湖南省花鼓戏剧团首演。编剧陈芜，导演银汉光，编曲左希宾、张国辉，舞台美术设计[illegible]，主演[illegible]器之。此剧既体现出原著精神，又具有花鼓戏风格，影响广泛，不少[illegible]移植演出。1981年纪念鲁迅逝世四十五周年时，又由湖南省花鼓戏剧院重排演出。



黄公略　原名《不朽的战士》。叙1928年平江起义前，当时国民党清乡军某部二团二营营长黄公略，接受中共地下党组织起义任务，联络当地赤卫队，争取清乡军中的贺营长，积极为起义作准备。其间，因救护赤卫队员事被挨户团主任刘作柱告密。清乡军团长孙容才，借开会为名，欲诓黄公略到团部将他处决。贺营长暗通消息，并劝他逃走。黄公略为争取起义时间，不计个人安危，毅然



赴会，经过一场舌战，在严惩刘伟柱之后，起义军包围团部，将孙容才等歼灭，取得平江起义的胜利。此剧[illegible]运用湘剧传统艺术手法，塑造了革命先烈黄公略机智勇敢[illegible]的生动形象。[illegible]由[illegible]湘剧团首演。编剧：蒋桂荪（执笔）、周美仁、朱宝[illegible]、[illegible]。主要演员：何少[illegible]、[illegible]玲、周美仁。1958年参加湖南省现代戏曲展览演出，获得较高的评价。1959年参加湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。剧本由湖南人民出版社出单行本。

黄忠带箭　取材于《三国演义》第八十三回，[illegible]弹腔北路演唱。叙[illegible]为报杀关羽之仇，率大军远征东吴。老将黄忠已七十五岁，犹不服老，出营迎敌，刀劈史迹，大败潘璋，夺回了关羽的青龙偃月刀。在追击败敌时，黄中敌暗箭，幸得关兴、张苞救护回营。湖南省各地方大剧种均有此剧目。祁剧又叫《黄忠哭刀》，为老生靠马戏，重做工。在表演上运用胡子功、马路功，表演老黄忠的英雄气概，特别是各种不同的马路，很有特点。





黄金印　高腔剧目。来[illegible]《金印记》。叙苏秦读书，遭父母兄嫂反对，妻周氏亦常受婆、嫂虐待。苏秦[illegible]，因[illegible]。苏秦归家，夫妻更受冷落，分别投水自尽，幸得叔父苏有义相救。苏有义劝慰周氏回家，留苏秦在家读书。后苏秦又去赵国，苏有义赠金送行。苏秦倡合纵之说，受封为燕、赵等六国丞相，微服归家，仍受父兄白眼，乃去叔家居住。父母兄嫂闻其贵显，拥周氏去叔家谢罪，一家团聚。湘剧、辰河戏、衡阳湘剧、祁剧、[illegible]汉剧都有此剧目，但保留折数多寡不一。湘剧[illegible]抄本较完整，为高腔四大本“苏、刘、潘、伯”之[illegible]各剧[illegible]唱低牌子）。衡阳湘剧有高腔《南楼拷腊》一折，[illegible]梅有私怀孕，[illegible]。常德汉剧有《苏秦背剑》一折，均为明刊本及[illegible]无。湘剧有[illegible]《金印记》，由湖南省湘剧院演出。1980年参加[illegible]戏剧[illegible]奖。

[illegible]　常德花[illegible]戏剧目。又名《[illegible]死牌》，俗称《侯七杀母》。写侯七受其母姚氏[illegible]黄桂英逼婚未遂，[illegible]误杀姚氏，反诬继父黄金塔。黄金塔公堂屈招，桂

英闯公堂，求替父死。行刑之日，包公按临，觉察案中有弊，遂命重审。是夜，包公梦七猴，始悟侯七为元凶。次日，审侯七，黄金塔冤案得以昭雪。此剧以正宫调演唱，流行于沅澧流域，至今仍经常演出。生旦重唱工，丑净长做、念。原剧有土地报信、男女换位、包公过阴等迷信情节。近三十年已逐渐删除。辰河戏亦有此剧，名《攀丹桂》，唱高腔，属“目连戏”。

黄草山　　弹腔剧目。又名《罗成装亲》。故事出自《隋唐演义》。叙瓦岗寨散后，众英雄相率下山，行至段家庄，适逢庄主之女段秀英为黄草山强人所逼，约定三日完婚，段庄主忧虑不已。瓦岗英雄见义勇为，由罗成装扮段小姐，一同混入黄草山，严惩强人窦元芳，为民除害。巴陵戏、荆河戏、湘剧皆有此剧目。巴陵戏尚能演出全本，用北路演唱，是巴陵戏唱、做、念、打兼备的剧目。

探晴雯　　叙怡红院丫鬟晴雯，在病中被王夫人撵回其兄吴贵家后，宝玉思念情切，私自前往探望。晴雯已病入膏肓，二人相对悲切，互诉衷肠，最后换赠绫袄，凄怆告别。宝玉刚欲出门，吴贵妻突然闯入，拉着宝玉胡缠。幸柳五儿母女至，宝玉始得脱身离去。此剧系民国初年，由长沙闲吟票友社票友根据《红楼梦》七十七回中情节编写的湘剧剧本，刊载于民国九年(1920)出版的《湖南戏考》第一集中，并附有票友陆庆世饰演晴雯卧病的剧照。剧照中除旦脚化妆有重大改革外，并有窗、几和茶炉等写实布景和道具。

舂碓　　花鼓戏剧目。亦名《稀耙烂抖碓》、《踏碓》。写席八郎为财主帮工被逐，曾抚养他的赵大妈将他收留。当八郎与赵女小妹舂碓时，回忆旧情，相互爱慕，大妈遂招席八郎为赘婿。此剧生活气息浓郁，曲调轻松愉快，席、赵二人在推谷、筛米、舂碓等情节中，矮步、扇花、彩带等表演，载歌载舞，生动活泼。1957年有刘剑风整理的衡阳花鼓戏剧本《抖碓》，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十九集。

龚瞎子缝衣　　花鼓戏剧目。写裁缝龚瞎子，手艺不精却喜欢吹牛。一日，偕徒三伢子到王大娘家缝衣，龚自夸手艺超群，结果连出差错，又偷布。王大娘怒，取龚衣帽抵押，并将其赶出门外。衡阳、邵阳一带花鼓戏用川调演唱，是小丑念白、做工重头戏。路上师徒相互戏谑的道白，一问一答，近似相声。量布、裁衣、缝衣等虚拟动作逼真。经常演出。1980年，衡阳花鼓戏剧团曾演出刘文恒改编本，更名为《恭伢子缝衣》，导演萧北方，配曲阳映太、李启栋，舞台美术张景森，演员刘冠群、黄飞霞、周桃英。此剧参加湖南省第一届巡回演出戏剧季，获演出三等奖。剧本发表于《湖南戏剧》增刊1981年第四期。



寨园会　　桂妹子去园中种芝麻、豆子，恰遇未婚夫张亏元前来催婚，两人乃设计促

使桂母快定完婚日期。此剧又名《种芝麻》、《张三元求亲》。长沙、衡州、邵阳、岳阳花鼓戏剧目。长沙花鼓戏老艺人廖春山的演出本在桂妹子种芝麻的情节之前有放风筝的表演，舞蹈性很强，可独立演出，即名《放风筝》，曾于1962年摄为舞台艺术片。长沙花鼓戏1957年有整理本《菜园会》，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十八集。



祭头巾　常德汉剧、荆河戏高腔剧目。写八十二岁老儒石灏，久困科场，连考八科未中，第九科发榜前夕，闻报录状元、榜眼皆无已名，哀伤而不服，多方寻思，最后迁怒于当年自己买的是一顶管用一世的儒生巾，压住自己不能戴乌纱、插宫花。乃深夜撰文祭头巾。最后他闻报中了探花，惊喜若狂，打马游街，去赴琼林宴。今改为石灏因年迈体衰，忧郁惊喜过度而闻报晕倒。此剧源于明代冯惟敏《状元不服老》。原为丑行本工戏，经常德汉剧前辈名生脚李宝恒以老生演出后，颇有影响，也作为生行应工戏。名丑邱吉彩又从李处学得此剧，遂揉老生、老丑于一身，更具特色。中华人民共和国成立后经周章、张德吾等整理改编，由邱吉彩主演，在湖南省第二届戏曲观摩会演中获剧本一等奖、演出二等奖。1956年湖南省戏曲艺术团在北京汇报演出此剧。1957年获文化部颁发的戏曲剧目奖。此剧剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第三集，并出版多种单行本。

盘花　亦称《单盘花》。阳戏、花灯戏剧目。丑、旦对子戏。写守花园的花童，抓获偷进花园摘花的柳二姐。柳二姐愿意私和，当场演唱小调。兴犹未尽的花童又和柳二[illegible]模拟各种花卉和果木姿态，于热烈欢快的情绪[illegible]机灵。另有《双盘花》，为二旦一丑戏，故事情[illegible]加1955年湖南省第二届戏曲观摩会演，获演出二[illegible]收入《[illegible]地方戏曲丛刊》[illegible]九集。

[illegible]　又名《[illegible]》。花鼓[illegible]目。写无赖子陈三好吃懒做。一日至肉店谎称[illegible]猪肉，又[illegible]岳家[illegible]报喜讯，骗取礼物。不料他岳母命姨妹随他回家[illegible]，陈三在[illegible]多方哄骗姨妹，脱身回家。又向妻谎称为人医疮，得来酒肉。姨妹至，[illegible]。妻怒，令陈三口衔水碗跪于堂前。张老板来讨肉钱，陈三作闭目念咒状，张问原因，陈谎称看到八洞神仙。张老板想看，陈三令张照样衔碗跪在堂前，自己脱身。妻出，知陈又骗张，复罚陈跪地。此剧1956年由周乙岐整理，湘潭市花鼓戏剧团首演，参加湖南省农村群众艺术观摩会演，被评为优秀节目。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第十四集。

铜桥渡　祁剧弹腔剧目。叙陈友谅、朱元璋举兵灭元。朱之军师刘伯温计赚陈与

之联合作战，遣陈为前锋，胜则共分疆土。元顺帝兵败，逃至海边，对天祝祷，海水自开，现出铜桥。顺帝登桥渡海，桥随顺帝边渡边隐，陈追之不及，顺帝举玉玺投之海，竟北去。陈亦祝天，玉玺浮出海面。后刘伯温赶至，借观玉玺，强夺之。两军大战，陈兵败，朱得玺称帝金陵。陈促刘践前言，乃拈阄分疆土，或南京立帝，或九江为王。陈每次拈阄，均遭刘暗算，拈得九江为王，以兵力不敌，遂去九江。此剧又名《分疆土》，用南路演唱，系花脸重头戏。拈阄时花脸有单眼轮换旋转的表演；花脸台步与唢呐曲牌紧密配合，颇有特色。辰河戏有高腔整本《白鹤洞》，前段写朱元璋出世、起兵始末，后段接《铜桥渡》情节，但无"分疆土"一段。

绿袍相　衡阳湘剧青、红、绿、白、黄五大本戏之一，高昆间唱。写书生刘湛，寄住徐广府中读书，得丫环春桃之助，与徐广之女月娘互相唱酬，私订婚约。徐广发现此事，将刘湛逐出府门。后刘湛应招贤选考，出征获胜，被封为绿袍相，与徐月娘完婚。此剧唱多白少，全剧不常演。其中《采花夜晤》(高腔)，《挂帽[illegible]》(昆腔)两折，经常演出。辰河戏亦有此剧目，名《少绿袍》，为高腔整本戏"六袍"之一。

混元盒　即《阐道除邪》，连台大本戏。第一本《五雷印》，第二本《朱砂判》，第三本《收五毒》。叙明嘉靖年间，金花娘娘与天师张真有隙，剥人皮化为纸，请赵国胜向张天师用印，以败其法力。事被张天师识破，设坛收妖，金花娘娘放妖作害，大斗道法。张天师几经危难，赖混元盒制服群妖。此剧是衡阳湘剧[illegible]剧目，全剧唱多白少，生、旦戏重，为设醮禳神大鼓戏，平时不演整本，唯演《登舟[illegible]》、《烧香迷良》、《登楼自叹》等数折。祁剧于清光绪初年从衡阳移植，经祁剧艺人重新圈腔、排练后，曾整本演出五次。衡阳湘剧抄本已于"文化大革命"中散失，现仅存祁剧移植本。

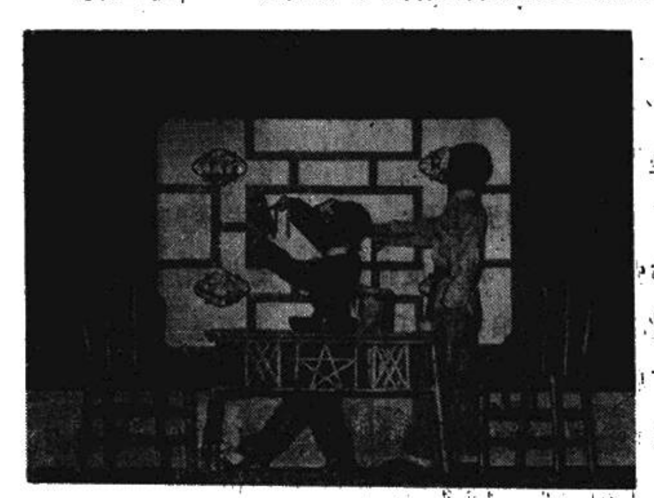
清风亭　又名《周梁桥》、《天雷报》。写周桂英磨房产子，大娘王氏乘其夫在外欲加害其子。家人薛奎仗义救婴，置之于周梁桥下，为张元秀夫妇拾归，取名张继保。十三年后继保因被学友嘲笑非张家之子，赌气逃走，张元秀赶至清风亭，巧遇寻夫上京的周桂英路过。周桂英说出弃子经过，母子相认，张元秀乃忍痛还子。后继保高中得官，不认张元秀，被天雷劈死于清风亭。湖南各地方剧种，多有此剧，为花鼓戏常演剧目。湘中一带，此剧结尾为雷劈清风亭，继保认义父母，同归共乐天伦。长沙花鼓戏湘北唱正宫调，西湖及湘中唱打锣腔。其中《产子》、《赶子》为常演单折。常德花鼓戏还有《猪脑壳观灯》一折，颇有特色。1955年有刘回春整理的常德花鼓戏《清风亭》，由桃源花鼓戏剧团张树生主演，参加湖南省第二届戏曲观



摩会演，获剧本三等奖，演出二等奖。剧本收入《湖南地方戏曲丛刊》第五集。

梁传　连台大本高腔剧目。叙梁武帝萧衍宠苗宫人，皇后郗氏嫉妒，趁武帝往寿阳征李宪，借故将苗宫人处死。苗宫人鬼魂向阎罗诉冤，阎罗拘郗后魂至阴司，下油锅治罪，郗后有莲花护身。十殿阎王聚议，查询郗后来历，才知郗为西天水仙花，因与菖蒲花思凡，被佛祖贬下人间。菖蒲花即梁武帝。阎王乃罚郗氏在阴司变蟒。梁武帝回朝，郗后托梦求武帝超度。武帝传位于次子惟真后，往台城出家，临别时众大臣各画像一张奉献。长子正德不服，勾结侯景围台城刺杀武帝，众朝臣的画像显灵救护，侯景反杀正德而逃。武帝见正德尸痛哭，得病而死，与郗后相会，同返西天见佛归位。辰河戏特有剧目，共三本，一般不单独演出，只与《目连传》连演。近四十年未演，只存抄本。

剪窗花　写茶哥与毛姑新婚后的蜜月生活，甜蜜美满。毛姑剪窗花，把茶哥的一本



《各种拖拉机使用说明》剪破，引起口角。茶哥通过剪窗花说明青年人学文化、学科学的重要性，毛姑提高了认识，又剪了一幅小两口学文化。吴傲君、欧阳智编剧。此剧以花灯形式演出，音乐生动活泼。曾参加1979年的湖南省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演。剧本发表于1980年《湖南戏剧》第一期。

雁门关　弹腔剧目。叙北宋时雁门关守将潘洪通敌，陷害忠良杨业父子。杨子六郎延昭入朝告御状，宋廷派呼毕显去雁门关智擒潘洪回京治罪。潘不招供，寇准假设阴曹勘问，方供招实情。湖南各地方大剧种均有此剧目，是大花、正生重头戏。衡阳湘剧《捉潘》一折排场处理极有特色。1955年有蒋经成改编本，由衡阳湘剧团[illegible]主演，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演出一等奖。改编本收入《湖南地方戏曲丛刊》第七集。

[illegible]打[illegible]　写青年工人艾德奇与马[illegible]恋爱，马不愿赡养父母，艾谎称自己"二老俱丧"。某日，二人正约会时，适逢艾[illegible]探望儿子，当场揭穿了艾德奇的谎言。此剧的唱腔全部采用经过改编的常德花鼓小调，风格别致。常德县花鼓戏剧团演出。编剧黄士元，导演石柏林，作曲史常。

琵琶记　高腔整本戏。源于明高则诚《琵琶记》。叙陈留蔡伯喈赴试夺魁，被牛丞相强行招赘。陈留遇灾荒，蔡父母饥寒而死，其妻赵五娘卖发葬亲。五娘得邻翁张广才资助，携琵琶沿途卖唱，上京寻夫，得与伯喈、牛氏相会，同返陈留。湘剧、辰河戏、衡阳湘剧、祁剧均有此剧目，但保留折数多少不一，情节与高本大体相同，曲文增加了滚唱，结尾一场名"打三不孝"，全折以张广才为主。写张广才在蔡父母灵前，悬挂蔡父遗嘱、遗像和五娘葬



亲时剪的头发，用蔡父遗下的拐杖痛责伯喈三不孝。湘剧在《赏荷》、《描容》、《上路》、《闯帘》、《扫松》、《书馆》等折中，增有大段放流，以生动形象的语言，委婉苍凉的唱腔来突出张广才的见义勇为，赵五娘的善良贤淑，蔡伯喈的抑郁徬徨，富有湘剧高腔长于抒情的特色，对原著有较大的发展。湘剧演员徐绍清、彭俐侬演唱《描容上路》一折，在第一届全国戏曲观摩演出中获演出二等奖。1956年湖南湘剧团在北京为全国性的《琵琶记》讨论会演出整本《琵琶记》，不少专家认为该剧在思想内容与艺术特色方面，超过了原著。衡阳湘剧中《坠马》、《赏荷》二折唱昆腔；《坠马》一折以曹操为主，由丑行应工，唱做并重，其他高腔本无此折。常德汉剧、荆河戏、巴陵戏有部分弹腔单折，唱南路平板。

琵琶宴　　弹腔剧目。又名《大进宫》，为整本《三官堂》中之一折，用南路演唱。写秦香莲携带儿女上京寻夫，其夫陈世美已招驸马，不认前妻。丞相王延龄与大司马赵炳进宫与陈世美祝寿，秦香莲拦轿告状。王、赵嘱秦扮卖唱者随之进宫，借机劝说陈世美认妻，与陈世美即席辩理。此剧源于《赛琵琶》，各地方大剧种均有此剧目。京剧及北方一些剧种以生扮王延龄为主角，南方不少剧种还增有赵炳这一人物。祁剧由丑扮赵炳，全剧以赵为主，是丑脚白口戏。湘剧亦以赵炳为主，由大花脸扮演，净行白口戏。赵炳在劝说陈世美时，快人快语，嬉笑怒骂，风趣幽默，使陈世美狼狈不堪，颇具特点。常德汉剧赵炳一角与祁剧略同。

韩湘子　　花鼓戏剧目。叙白鹤仙舞于芦竹仙旁，王母认为有犯清规，将二仙贬下凡尘。白鹤仙投胎韩家，名湘子；芦竹仙投胎林家，名林英。二家联姻。王母闻知，命鲁班下凡化木匠为韩家制床，床中划[illegible]，使湘子与林英成婚时，同床如隔山水。汉钟离、吕洞宾不忍韩、林长留人间，点化湘子往终南山修行，得道成仙。林英思夫成病，湘子变丑和尚化缘，点化林英。林英不悟，病更重。湘子又化老郎中来为林处方、送药，再度点化林英。林英病愈后，离家至茅庵修行。湘子变美少年来逼娶林英，林自缢，湘子请众仙同度林英之魂升天。此剧亦名《茅庵度妻》，根据民间"九度文公十度妻"的传说敷衍而成。湖南各花鼓戏都有此剧目。全剧包括《湘子出家》、《林英观花》、《湘子化斋》、《服药》、《湘子卖桃》、

《湘子卖杂货》、《林英升天》等单折，均可独立[illegible]，在长沙花鼓戏中，[illegible]上演，演出折数视时间之长短而取舍。全剧各[illegible]，其中用[illegible]演唱的最多，曲调优美，有浓厚的湘中民间音乐特色。[illegible]生动[illegible]，[illegible]文学性[illegible]。湘潭地区花鼓剧团曾上演陈青宽改编本《韩[illegible]》，连演数百场。

彭德怀坐轿 写彭德怀青年时代回到家乡，乡绅闻他已当团长，雇人抬轿相迎。彭德怀却脱下长衫，抬有病的轿夫去看病，乡亲们深受感动。周乙[illegible]民间传说[illegible]。此剧先以花鼓戏形式演出，后由长沙市湘剧团移植。剧本发表于《[illegible]》月刊。

喇叭树下 写陶陶等一群农村干部子弟，歧视"[illegible]"之子平平。平平之父平反复职，平平地位突变，意欲报复。后经兰兰规劝，同学们重归于好。此剧由澧县荆河戏剧团首演。编剧余昭富。剧本发表于《湖南戏剧》1980年第一期。

葵花井 辰河高腔剧目。源出明传奇《孟日红葵花记》。写书生高彦真赴试夺魁，丞相梁冀强招为婿，并暗扣高彦真迎母、接妻家书。高母念子成疾，思肉食。时天旱禁屠，高妻孟日红割股奉亲，高母知，一恸而绝。孟葬婆母后，上京寻夫，途中被鸡冠山强人刘耀掳去，逼婚不从被囚。孟诉身世，感动牢头夫妇，送之下山。至京都，梁诳孟入府，以毒酒鸩之，尸弃葵花井。九天玄女救孟，授以兵法武艺。孟应征平刘耀，封五郡都督夫人。孟奉旨考察六部，会高彦真。梁惊逃，高、孟团圆。怀化地区戏曲工作室藏有道光二十七年(1847)沅陵县下寨艺人李珍高手抄本，该剧《割股》、《考察》等为常演单折。另有《剖心孝》一剧，叙孟日红儿媳张氏剖心行孝事，为《葵花井》之续集，系条纲戏，仅曲文固定，无完整剧本。常德汉剧亦存有此剧抄本。部分小戏剧种也有折子戏《孟日红割股》。

啼笑姻缘 写农民李金光想用嫁妹子换来的彩礼为自己娶妻。虢婆婆将李妹秀梅介绍给同队的傅玉槐，索得大量彩礼后，又为李金光与商萍撮合。但秀梅已和陶松柏相爱，傅玉槐知道后去找虢婆婆辩理，虢假称另为傅玉槐介绍，实际则用自己女儿珍珠冒充，企图搪塞一时，不料傅玉槐与珍珠一见倾心。傅向李家索还彩礼，秀梅与松柏、玉槐与珍珠同时结婚，而商萍、李金光、虢婆婆则狼狈不堪，互相埋怨。此剧由南县花鼓戏剧团首演。彭棣华编剧，孙秋萍、李建吾导演，辜志芳编曲，张京佰、张文亮等舞台美术设计和绘制，主要演员有刘松培、唐丽枚、田丽霞、张劲松、赵玉华等。1980年参加湖南省巡回演出戏剧季，获演出一等奖，并在1982年湖南省文学艺术创作评奖中获剧本奖及百场万元奖。剧本发表于《湖南戏剧》1980年第四期，并由湖南人民出版社出版。省内外移植演出此剧的剧团，数以百计。



傲考写表　弹腔剧目。叙李白赴京应试，主考杨国忠、高力士忌才，对李白百般



刁难。李白应对如流，语多讥刺。高、杨拙辱李白，并将他赶出科场。渤海国进表，使者声称唐朝廷中如有人能识渤海国文字，即年年进贡，否则就要兴兵犯境。朝中无人识表，贺知章保奏李白，唐明皇宣李上殿。李白译读表文，并献计用其文字写回书。明皇大喜，命李白当殿书写。李乃要求尽醉，并要杨国忠磨墨，杨贵妃捧砚，高力士托靴，明皇应允。李白乘醉挥笔写书，并对使者宣读，使者拜服而去。湖南各大剧种均有此剧目。《傲考》一折为生行白口戏，李之白口齿清楚，声调铿锵悦耳，表情生动见长。《写表》一折亦名《醉写吓蛮》、《太白醉写》，生行"醉"戏代表剧目之一，以醉步、醉态、醉颜层次分明见功。二折可连演，亦可分演。湖南省湘剧院1981年有刘鸣泰改写本《李白戏权贵》，参加湖南省1982年巡回演出戏剧季，获演出二等奖。

猴变　湘剧高腔剧目。亦名《八戒闹庄》，为《西游记》中之一折。写孙悟空保唐僧西天取经，路过高家庄求宿，知高小姐被妖纠缠，孙悟空乃化变高小姐，降伏猪八戒。此剧为花旦唱做并重戏，表演中须略现猴性；猪八戒由二净应工。假小姐所唱曲文配有专用曲牌，湘剧叫〔绣停针〕，祁剧叫〔京垛子〕，辰河戏即名〔猴儿变〕，唱腔轻柔宛转，别具一格。



程咬金招亲　叙裴元庆战败瓦岗寨诸将，徐茂公计赚元庆之姐翠云上山，许配程咬金。满腹才学，二人比武试文，结成美丑姻缘，解却瓦岗之危。萧耀庭根据同名曲艺改编。临澧县荆河戏剧团首演。1982年常德市汉剧团移植参加湖南省巡回演出戏剧季，获演出二等奖。剧本获湖南省文学艺术创作奖，发表于《湖南戏剧》1981年第五期。

寒江关　荆河戏弹腔剧目。又名《三请三休》。写薛丁山一再休弃樊梨花，终因破敌需要，负荆三请，最后夫妻和好的故事。此剧《逼休》一折，梨花剥子有"三回头"之车路，《将台》一折之排场处理均别具一格。《湖南戏剧》1982年第三期有杨善智整理本。（见左图）





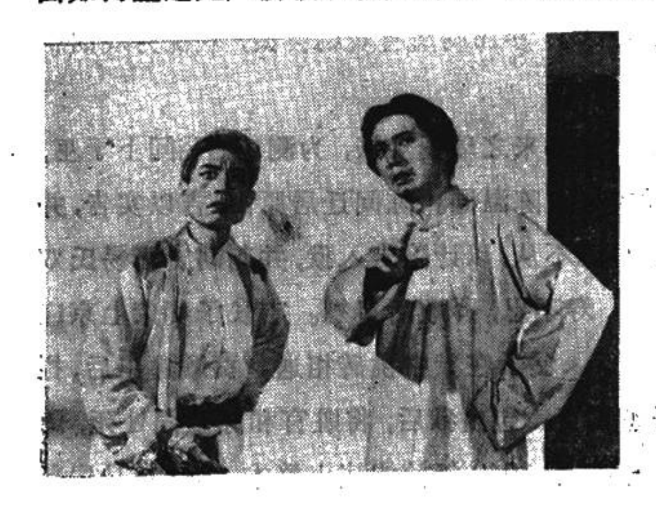
装灶王　叙腊月二十三日，王大妈为女儿兰香婚事去找二姨，临行将兰香锁在家中。与兰香相爱的张大昌，在兰香的指引下跳窗而入，互表衷肠。大妈突然回家。大昌躲在灶后，趁大妈夜祭灶神之际，在兰香的启发下假装灶王，以"天命"使大妈将女儿许配张大昌。此剧1959年由邵东花鼓戏剧团首演。同年，邵阳市、邵东花鼓戏剧团联合排练，参加湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。编剧王振球，导演王振球，音乐编配刘宇明、陈桃源，演员王佑生、刘公期、谢宝珍。剧本由湖南人民出版社出版。（见上右图）



游春　岳阳花鼓戏剧目。写书生吴三保和少女赵翠花三月三日郊外游赏，两人一见钟情。回家后，均托干妈说媒，结下良缘。此剧用锣腔散曲〔游春调〕演唱，为花旦、小生的重头戏，尤以花旦的"三夭"和成套扇子功表演为重。唱腔明快抒情。1959年有易光龄整理本，由湖南人民出版社出版单行本。

湘潮　写长沙泥木工人为提高工价，开展罢工斗争。当时担任中共湘区委员会书记、劳动组合书记部湖南分部书记的毛泽东，及时地引导这一自发的经济斗争，成为党领导下的大规模的工人运动。毛泽东以"民众大联合"的思想，团结和教育了工人及其家属，揭露和粉碎了以省政务厅长吴景鸿为代表的官僚、资本家及封建把头的反动联盟的阴谋，并巧妙地利用湖南省宪法的条款，组织游行请愿，亲自出面和敌人面对面斗争，迫使吴景鸿答应工人的全部要求，取得了罢工的完全胜利。此剧试图对地方戏

曲如何塑造无产阶级领袖人物这一重大课题进行初步尝试和探索，于1979年由长沙市湘剧团首演。编剧柳仲甫、杨渊明。导演张怀心，舞台美术设计许维楚，作曲王守信，主要演员洪洋、曾金贵、曹汝龙、陈玉莲、郭伟林、龙海堂等。曾参加湖南省1979年专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演，获创作二等奖。1982年湖南省文学艺术创作评奖中获剧本奖。



雷打皮冬瓜　衡州花鼓戏剧目。别名《善恶报》。写李金元妻荆氏，往陈塘观烧香，见胡江客被盗，给以资助。皮冬瓜诬荆与胡有私，李轻信，逼妻自尽。荆氏托梦说明真相。李悟，悲痛欲绝，呼天唤地，感动天庭。雷劈皮冬瓜，点活荆氏，使其夫妻重圆。此剧用川调演唱。重旦行唱功及丑行念白、做功。演出中，雷公、电母劈皮冬瓜时，从台上追至台下，皮可任意取台下摊担食品。因剧情宣扬因果报应，近三十年已不再演出。



雷交锤　阳戏剧目。写饶大富酒醉归家，路经李家庄，见井边汲水女李凤英貌美，上前调戏，被佃户雷交锤冲散。饶闻知李是向雷的表妹，便诱逼雷为媒，事成可免交租债，否则以抗租欠债送官究办。雷假意允从，到李家与表妹凤英计议，以表兄男扮女装代嫁，戏弄饶大富。

碎龙袍　辰河高腔戏"六袍"之一，亦名《忠义烈》。情节与小说《海公大红袍》近似。叙明嘉靖时，杜宪领兵平张武烈，大胜。权奸严嵩忌之，暗置毒于御酒中，宪死，嵩又陷其子杜文学充军。文学之妻洪氏为义弟周仁收留。洪氏貌美，严嵩管家严年逼周仁献洪氏。周仁与妻李氏商议，由李氏代洪嫁至严年家。李刺年未遂，自尽。适海瑞回朝，得知严嵩行径，伺于宫门，痛责严嵩。严嵩扭瑞至御前，嘉靖命斩海瑞。太子以师生之谊祭于法场，见严嵩监斩，遂命嵩代祭。嵩不悦，语侵之。太子遂扯碎身穿龙袍，扭嵩至金殿，告其欺幼主。嘉靖乃赦免



海瑞，将严嵩下狱。此剧常演单折有«商议代难»、«刺严年»、«海瑞打朝»、«法场碎袍»等。1959年，溆浦县辰河戏剧团有整理本«周仁献妻»，参加湖南省戏剧会演，获优秀戏曲剧目奖。

瑞罗帐 祁剧弹腔剧目。叙葵吉拾得白猿偷来之瑞罗宝帐，为测凶吉，问卜于巫，巫指点吉移居异地可免祸。吉携次子及妻投奔好友陈温固。陈问迁居原由，吉以实告，并带陈入宝帐游天宫。陈存心谋宝，女碧桃谏阻，陈不从，以计陷吉入狱，并刺瞎吉妻易氏双目，将吉次子葵顺打入马房，命老仆陈寿杀之。寿不忍，释顺后自刎。吉长子葵荣上京应试，遇拐骗落魄归，夜绊陈寿尸，被当作凶手下狱。父子在狱中挑砖相遇。葵顺逃出后，拦包公轿告状，包公微服私访，亦被抓入狱，得悉真情。包出狱后，将赃官和陈温固处死，陈女碧桃，判与葵荣成婚。此剧用南路演唱。祁剧于1949年前能演出整本，其中«马房释放»、«父子挑砖»为常演散折。衡阳湘剧亦有此剧目。

摸泥鳅 邵阳花鼓戏剧目。别名«三伢子与满妹子»。写三伢子在田间摸泥鳅，遇见满妹子，故意在路上涂抹稀泥巴使她滑倒。之后，他与满妹子同到山上去摘棉花，返家途中，反被自己涂的泥巴滑倒，摔破裤子。满妹子答应替他补好。此剧五十年代由邵东剧团挖掘、整理，后经邵阳市花鼓戏剧团张卓元、杨伯鲁再度整理。1954年由邵阳市花鼓剧团首演。1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演出二等奖。1976年由长春电影制片厂拍成彩色资料片。此剧为丑、旦对子戏。载歌载舞，生活气息浓郁。



摸鱼闹江 湘剧弹腔剧目。叙宋江发配至江州，与戴宗浔阳楼饮酒，思鲜鱼。李逵河下买鱼，与张顺争执斗殴，宋江说明来历，皆大欢喜。剧中李逵独自上船捉鱼一段表演，既有生活情趣，又需功底，全以动作刻画人物，手中虚拟的活鱼，跃然可见。湖南省湘剧团有整理本。1955年曾以«李逵闹江»剧名，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本二等奖、演出二等奖。剧本收入«湖南地方戏曲丛刊»第二集。

罢田庄 衡阳湘剧高腔剧目。源于元杨梓所作«敬德不服老»杂剧。写尉迟恭因怒打皇叔李道宗，被贬至罢田庄为民，常与农夫、樵子为友，以垂钓、耕田娱晚年。后边关发生战事，唐王从天牢中放出薛仁贵，令薛领兵出征。薛路经罢田庄，一会故友尉迟恭，两人江边叙旧而别。后薛仁贵被困，唐王起用尉迟恭，恭恨朝廷奸臣当道，迫害忠良，乃伪装疯癫不就职。徐茂功用计，令军士诈作强盗围庄，试出尉迟恭是装疯，遂劝其以国事为重，恭乃奋然出征。此剧1955年经吴容甫整理。全剧由传统剧目«尉迟垂钓»、«尉迟耕田»、«尉迟装疯»三折组成。三折均为大花重头戏，«垂钓»重唱工，«耕田»重念白，«装疯»重做工，



是全面展示净行技艺的剧目。整理本增写了串连前后情节的过场戏，由衡阳湘剧团首演，谭保成主演。参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本二等奖。整理本收入《湖南地方戏曲丛刊》第一集。由于全剧大花的戏负荷太重，此后演出，仍多演单[illegible]

[illegible]过上[illegible]

[illegible]响应党的号[illegible]腾龙江后向赤松[illegible]，不[illegible]过老伯的船[illegible]。此剧由郴州地区[illegible]剧团[illegible]出。[illegible]编剧。李楚[illegible]扮演小丹，[illegible]湘音扮演赤松伯。该剧在音乐、[illegible]作了新的尝试。保留了[illegible]的湘昆特色。小丹表演上吸收了小生身段，[illegible]。赤松以生脚为主，糅进了花脸动作，塑造了一个革命老前辈的英雄形象。1965年参加中南区戏剧观摩演出。



蓝桥会　花鼓戏传统剧目。写少女蓝瑞莲蓝桥汲水，书生魏魁元路过，二人一见钟情，私订终身，相约再会于南山。二人往南山赴约时，遇渔、樵、耕、读等人相扰，乃再约夜间于蓝桥相会。当晚，魏魁元候于蓝桥，蓝瑞莲因父母未寝，不敢出门。适山洪暴发，水漫蓝桥，魏魁元恐失信瑞莲，抱桥柱久候，终于溺死。瑞莲闻知，痛而殉情，二人阴魂，复于蓝桥相会。此剧原由《小蓝桥》、《水漫蓝桥》、《阴蓝桥》连缀而成，一般均演单折。《小蓝桥》为各小戏剧种常演剧目，是小生、小旦做工戏，根据各剧种流行的不同地域风情，有不同细节。长沙花鼓戏旦脚有汲水、饮水、临流照影、担水等舞蹈动作，重做工，旧有"做死的蓝桥"之说。《水漫蓝桥》以衡州花鼓戏独具特色，为小生唱做并重的独脚戏，魏魁元独候桥头，河水渐长渐高的虚拟表演，细腻逼真。《阴蓝桥》近三十年已不演。

碧螺情　根据谭谈小说《山道弯弯》改编。写矿工大猛之妻金竹，正为丈夫准备生日酒菜，突传大猛因公殉职，一家悲痛。矿里让金竹去矿上顶职，金竹考虑矿上更需男工人，坚持让大猛之弟二猛顶替。二猛的对象凤月当上了代销店营业员，正嫌二猛是农民，思想动摇，见二猛进矿做工，主动修好。凤月的姨父母挑唆凤月要彩礼，闹分家。二猛对凤月的无理要求不悦，金竹则委曲求全。后凤月不慎，致代销店失火，二猛救火负伤住院。

凤月怂亡猛残废，弃二猛另嫁。金竹和二猛则[illegible]互尊互爱产生了爱情，终于结合。此剧于1981年由湘乡花鼓戏剧团首演。钟梦周、何艺[illegible]编剧，[illegible]导演，吴[illegible]配曲，冯达明、张祖礼舞台美术设计，辜鸽平、王文奇[illegible]省巡回演出[illegible]中获演出一等奖，同年又获剧本创作奖，百场万元奖。[illegible]民出版社出版。[illegible]县花鼓戏剧团亦根据小说编剧，名《新嫁女》，同时[illegible]获演出二等奖。（见左图）





蔡坤山犁田　　花鼓戏剧目。亦名《正德游垄》、《正德[illegible]》。民间传说"正德下江南"故事之一。写魏氏因家遭奸臣陷害，流落民间，嫁与农民[illegible]为妻。一日，蔡犁田，魏氏至垄中为蔡送饭，适逢正德皇帝微服过此，人饥马困，向魏[illegible]正德充饥。正德感魏氏贤淑，赐魏夫妇三十亩无粮田，封蔡为宛平县令，魏氏为夫人。长沙、岳阳花鼓戏以打锣腔演唱。湖南各地花鼓戏均有此剧目。（见上右图）

寡妇上坟　　零陵花鼓戏剧目。来源于丝弦。叙寡妇张兰英，于清明节带领年幼子女祭扫夫坟，遭受地保和算命瞎子敲诈勒索的故事。张兰[illegible]，由〔推调〕、〔手扶郎肩〕、〔小调情〕、〔放风筝〕、〔喜报三元〕、〔四季相思〕等丝弦小调，互相穿插运用，联缀成套，名叫"九板十三腔"。曲调优美抒情，风格统一协调，采用[illegible]的集曲创腔手法，独树一格。

醉打山门　　衡阳湘剧昆腔剧目。即《虎囊弹》传奇中《山亭》一折。写鲁智深打死郑屠后，在五台山避祸出家，不耐禅林枯寂，下山闲游，遇卖酒人，遂夺酒豪饮，大醉回山，碰倒半山亭，打破山门。此剧为大花脸重头戏。鲁智深醉后有打拳及单腿独立摆罗汉等表演，极需功底。经王晨牧、蒋经成、刘希伯整理，改为先夺酒，饮后付钱。由衡阳湘剧团谭保成、何寿生演出。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出，被誉为"魔鬼的艺术"，主演谭保成获演员一等奖。后经崔嵬加工，突出单腿摆十八个不同的罗汉造型，截去山门一段，只演至碰倒半山亭止。整理本经湖南人民出版社出版，上海美术社印有画册。

蝴蝶媒　　弹腔剧目。写贫女柳碧茵以卖画为生，书生蒋岚请柳画扇，两人暗订终身。蒋岚往淮安投姑父，姑父以女儿花有玉许蒋。柳碧茵之母凭媒婆袁氏说合，将碧茵卖与过

路官员杨昌。杨昌与龚氏合谋舟中逼婚，碧茵誓死不从，开舱呼救。适蒋岚好友张从简驾



[illegible]，[illegible]之，杀杨而救柳。[illegible]与龚氏往[illegible]中[illegible]衙去。[illegible]越王杨[illegible]代往。蒋岚中状元[illegible]越王府，求[illegible]斡旋，[illegible]大部分弹腔剧种都[illegible]多少[illegible]一。湘剧又名《[illegible]张从简杀杨昌止，其中媒婆为湘剧特有的“大脚婆”旦应工。祁剧演至老虎吃媒止，媒婆遇虎一段为做工戏，没有多少语言。常德汉剧保留故事较完整，龚氏在舟中劝柳碧茵有长段唱词，唱腔用〔草鞋板〕，后段名《越王选妃》，可单独演出。有易宜改编本，由澧县荆河戏剧团演出，剧本刊于《湖南戏剧》增刊；陈素耕改编本，由长沙市湘剧团演出。

燕子与兰兰　写知识青年江燕高中毕业后，回乡参加农业生产，虽遭其父江望龙反对，仍矢志不移。与她一同回乡的丁兰，却一心向往城市。江燕在她爷爷的支持下，以实际行动使其父改变了态度，也帮助丁兰提高了认识，乐意留在农村，从事农业生产。此剧于1964年由祁阳祁剧团首演。编剧李时英，音乐设计陈延锦，舞台美术设计唐思聪、李文元，主要演员萧梅英、王春莲、赵端生、赵国孝。同年6月祁阳祁剧团与衡阳地区祁剧团合演此剧，参加湖南省1964年现代戏会演。剧本于1964年由湖南人民出版社出版。

磨豆腐　又名《张古董磨豆腐》。写张古董夫妇清早起来磨豆腐的生活情景，表现男帮女衬的欢乐气氛。零陵、邵阳、衡州花鼓戏，均有此剧目，用走场牌子和川调演唱，有〔磨豆腐调〕、〔摇背歌〕等专用曲牌。此剧为小丑、小旦做工戏，舞蹈性很强，但有庸俗情调，为早期花鼓戏常演剧目。1957年有陈明生、王佑生整理的邵阳花鼓戏剧本，收入《湖南地方戏曲丛刊》第十四集。

藏舟刺梁　衡阳湘剧昆腔剧目。系清初朱佐朝所作传奇《渔家乐》中之《藏舟》、《相梁》、《刺梁》三折合并而成。写渔家女邬飞霞为报父仇，救刘蒜，代马瑶草出嫁而混入梁府，以神针刺杀权奸梁冀的故事。剧中邬飞霞的撑篙、行刺，万家春的相梁、出逃，均保留了精湛的表演技艺。此剧1955年经刘回春整理，由桂阳湘剧团谭贵昌（饰万家春）主演，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获得好评。整理本收入《湖南地





[illegible]从书》第[illegible]集。[illegible]的演出本[illegible]

[illegible]弹腔剧目。[illegible]于[illegible]《[illegible]》传奇。叙秦琼[illegible]配军赴天堂县投文，因两名配军[illegible]，官府不予回文，[illegible]旅店，[illegible]，被迫卖马当锏。幸[illegible]、王伯[illegible]，才得了案。[illegible]中又被诬为盗匪，[illegible]充军，经姑父罗艺[illegible]救，始告无事。[illegible]剧折数甚多，但经常单独演出的散折，只有《卖马当锏》、《打擂见姑》。湘昆亦有此剧目。辰河戏有全本高腔《麒麟阁》。祁剧仅《放秦三挡》唱高腔，其余用弹腔演唱。巴陵戏用弹腔演唱。

音　　乐

声　　腔

湖南地方戏曲各剧种在历史发展过程中，大多形成了多种声腔的综合体制。根据各种声腔的艺术特征及形成的历史渊源，习惯分成地方大戏和民间小戏两大类。大戏剧种声腔有高腔、昆腔、弹腔以及杂腔和小调；民间小戏剧种有打锣腔、川调、牌子(走场牌子和锣鼓牌子)、小调等。

湖南各剧种声腔一览表

类型	剧种	声腔
地方大戏	湘剧	高腔、低牌子、昆腔、弹腔、杂腔
	祁剧	高腔、昆腔、弹腔、杂腔
	辰河戏	高腔、低腔、昆腔、杂腔、弹腔
	衡阳湘剧	昆腔、高腔、弹腔、杂腔
	常德汉剧	高腔、昆腔、弹腔、杂腔
	荆河戏	高腔、昆腔、弹腔、杂腔
	巴陵戏	昆腔、弹腔、杂腔
	湘昆	昆腔

（续表）

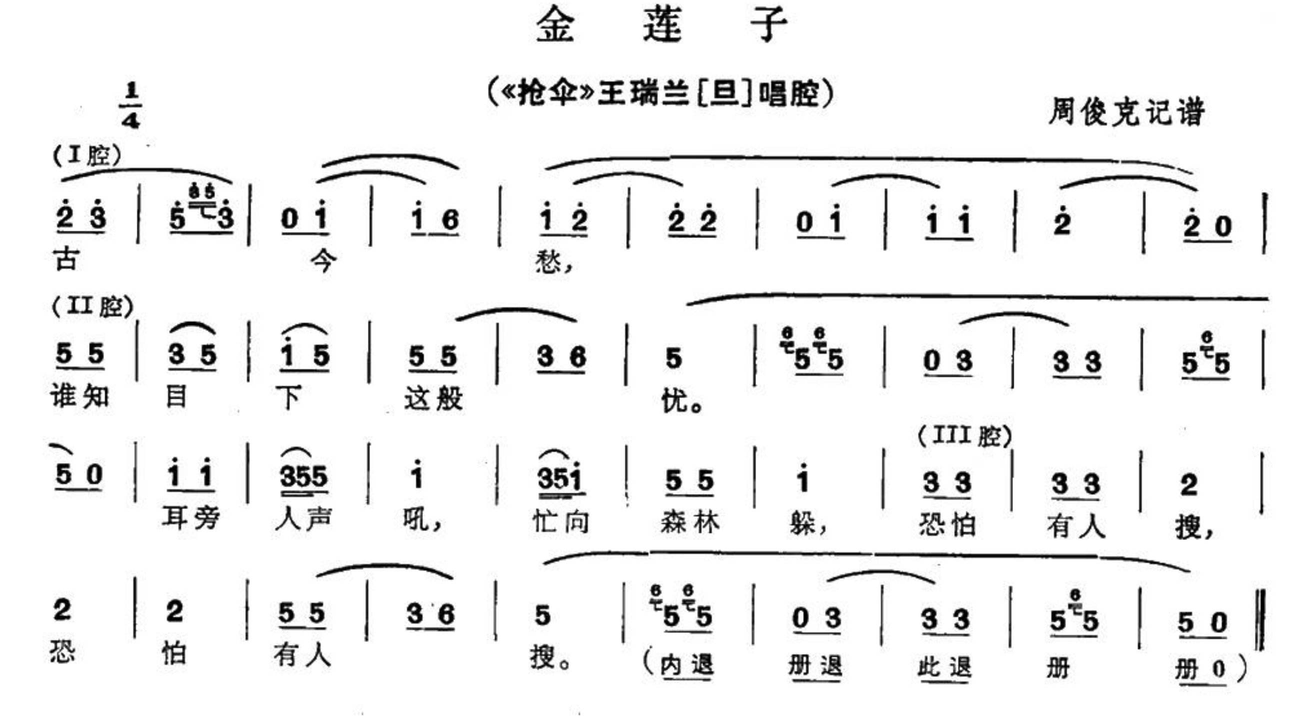
类型	剧种	声腔
民间小戏	长沙花鼓戏	打锣腔、川调、小调
	邵阳花鼓戏	锣鼓牌子、走场牌子、川调、小调
	衡州花鼓戏	锣鼓牌子、川调、小调
	常德花鼓戏	打锣腔、川调（正宫调）、小调
	岳阳花鼓戏	打锣腔、川调（琴腔）、小调
	零陵花鼓戏	走场牌子、川调、小调
	阳戏	正调、花灯调
	花灯戏	灯调、民歌小调
	傩堂戏	傩堂戏腔
	苗剧	松唔（高腔）、松沙（平腔）
	侗剧	戏腔、歌腔

高腔　曲牌联套体。湖南现有六种高腔：湘剧高腔、祁剧高腔、辰河戏高腔、衡阳湘剧高腔、常德汉剧高腔和荆河戏高腔。源于明代弋阳腔（在发展过程中受到青阳腔的较大影响），并长期和湖南各地方言、民间音乐（包括宗教音乐）相结合，因而形成各个剧种高腔的独特风格和浓郁的地方色彩。

高腔的基本特征："其节以鼓，其调喧"，"不叶宫调、不托管弦"，"错用乡语，只沿土俗"，"一人唱而众人和"。百余年前，辰河高腔和祁剧高腔的"宝河路"已变为以唢呐伴腔，伴腔曲调也有补充与发展。常德高腔亦兼有唢呐伴腔的形式。

曲牌结构：曲牌多承袭宋元南、北曲之格式，并沿用其曲牌名称，也分南曲、北曲。曲词文体基本为长短句。每支曲牌由"腔"、"流"结合组成，每一句腔，由一句唱词或两句

以上的唱词组成。一支曲牌由一个呼应腔句或若干个呼应腔句组成；也可由几个重复或变化重复的上腔或下腔组成；有的曲牌是按起承转合原则组成的；也有单腔结构。如湘剧高腔〔金莲子〕就是两个下句和一个上句组成的三腔结构。



高腔曲牌，不论南曲或北曲，其"腔"句与"腔"格，均有严格规定。属于南曲的"过曲"曲牌，在反复演唱同一支曲牌时，往往重复前曲最后几句的词和腔，称为"合头"或"合前"。

湖南的各种高腔，依其音乐素材及调式结构特征，可划分为不同的曲牌类别。每类各包括若干支曲牌。各剧种的高腔都有自己的主要曲牌，它们因音乐风格差异而互相区别。但也有些曲牌则大同小异，比如〔汉腔〕类曲牌。

高腔分原型曲牌与变体曲牌。原型曲牌，多保存于«目连传»、«岳飞传»、«封神榜»等连台本大戏中，词格曲格严谨。明中叶以来，传奇本戏出现"滚调"（湖南称"放流"或"数板"），大量七言、五言和自由句式唱词穿插曲牌之中，突破了原有格式，产生了文学、音乐上的变格——"腔、流结合"的变体曲牌。例如祁剧高腔«拜月»中的〔青衲袄〕：

青 衲 袄

(«双拜月»王瑞兰[旦]唱腔)

碧中玉演唱
邓星艾记谱

艹(【小击头】略) 1 5 2 3 5 1 6 5 1 6 5 3 5 2 2 7 6 - -

几 时 得 烦 恼 (帮)绝，

6 - 7 2 | 67 65 32 35 | 6 - - - | (【小连头】略) |

5 3 23 1 | 0 1 6 5 | 5· 6 1 3 |
几 时 得 烦

23 21 6 5 | 12 5 - 5 | 6 - 56 3 |
恼 (帮)绝。

3 65 32 35 | 6 - 1 6 | 0 5 - 1 |
欲 待 游 玩

1 21 65 6 | 0 1 6 5 | 5 - 6· 5 |
到 花 园,

(飞句)
3· 5 23 12 | 3 - 3 5 | 0 2 - 1 |
非 我 欲 行

2 - - 32 | 5 6 - 1 | 2 1 2 - |
又 止!

0 3 2 1 | 6 5 23 1 | 0 2 1 6 |

5· 1 6 5 | 3· 5 23 12 | 3 - - - |

(数句)
5 35 21 6 | 1 56 21 6 | 5 61 21 6 |
你 看 这 花 园 之 中, 桃 红 柳 绿,

21 56 21 6 | 5 35 26 1 | 1 21 1 5· |
粉 蝶儿 双 飞, 好 叫 我 对 景 凄 凉

15 6 16 3 | 23 21 6 5 | 12 5 65 3 |
长 叹 (帮)嗟。

3 5 32 35 | 6 - - - | 1 1 12 1 |
待撤下

1 21 65 6 | 0 1 6 5 | 5 - 6 5 |
难 以 撤，

3 · 5 23 12 | 3 - - - | 5 1 2 21 |
欲割舍我的

5 13 12 1 | 0 3 2 1 | 5·6 56 1 3 |
贤妹妹， 我也是难

23 21 6 5 | 12 5 - 5 | 6 - 5 1 |
割 舍。 沉吟

1 · 3 2 165 | 5 1 23 1 | 1 1 1 3 |
倚 遍 栏杆也， 万般伤情

5 12 121 | 6 6 6 5 | 5 · 61 3 | 8 23216 5 |
长叹嗟， 万般伤情 长 (帮)叹

(12 5·6 56 3 |

125 - 5 | 6 - - - | 0 65 32 35 | 6 - - -)‖
嗟。

高腔曲牌中有一种感叹、呼唤式的唱腔，湘剧叫“报前”，祁剧叫“飞句”，辰河戏、常德汉剧叫“哀子”。它常用在“滚调”之前，当作“滚”的引句；也常用做曲牌的起腔句。

板眼、节奏：高腔曲牌有散板、无眼板($\frac{1}{4}$)、一眼板($\frac{2}{4}$)、三眼板($\frac{4}{4}$)和紧打慢唱五种板式，各有单独曲牌，亦有综合板式的曲牌。

曲牌运用：高腔的主要表现手段是“曲牌联套”，一折戏由若干曲牌依据一定的规律联缀成套。联套形式多沿袭南、北曲传统。此外还有集曲。

南曲联套，通常为“引子—过曲—尾声”形式，所用皆南曲曲牌。辰河高腔《百花亭·相约》中〔引子〕、〔二郎神〕、〔集贤宾〕、〔黄莺儿〕、〔前腔〕、〔猫儿坠〕、〔尾声〕，即是较完整的南曲联套。南曲套数不太严格，运用较为灵活。套不定曲牌数，曲不定段数，段不定字数；不叶宫调；有时引子、尾声也可省略。

北曲联套，专用北曲曲牌联缀成套。北曲联套一般无引子，只有习惯用于套首的“只

曲”。首尾几支曲牌比较固定，中间可以酌意增减变动。最基本的形式为“只曲”(散板)、慢曲(三眼板)、急曲(一眼板)、尾声(散板)。湘剧高腔《单刀会》中〔新水令〕、〔北驻马听〕、〔胡十八〕、〔沽美酒〕、〔庆东原〕、〔雁儿落〕、〔离亭宴带歇指煞〕、〔煞尾〕，即属北曲联套。

南北合套，由南曲曲牌与北曲曲牌交替混合组成。北曲为剧中主角演唱，南曲为配角演唱。湘剧高腔《马前泼水》中的“九腔”一堂：〔新水令〕(北)、〔步步娇〕(南)、〔折桂令〕(北)、〔江儿水〕(南)、〔雁儿落〕(北)、〔侥侥令〕(南)、〔收江南〕(北)、〔园林好〕(南)、〔沽美酒〕(北)、〔清江引〕(南)，属较典型的南北合套。

另外，还有在北曲联套中夹用一两支南曲曲牌，南曲联套中夹用一两支北曲曲牌或单曲叠用的特殊联套形式。

集曲，是高腔常用的传统创腔手法。南曲叫集曲，北曲称“带过”。集两支以上曲牌的若干腔组成新曲，命以新的曲牌名称，即属集曲。通常有在集曲的主要原始曲牌上加一“犯”字的，如〔二犯淘金令〕、〔二犯江儿水〕；也有在所用的曲牌中各取一二个字命名的，如〔甘州歌〕即是取〔八声甘州〕中的“甘州”二字与〔排歌〕中的“歌”字合成。北曲中常以两至三支曲牌联结成为新曲，命以新名，叫“带过曲”。如祁剧高腔《古城会》中的〔新水令带驻马听〕，湘剧高腔中的〔雁儿落带得胜令〕。

传统的高腔有一种简单的记谱方法。艺人使用某些特定的记号来表示“圈腔点板”、“安腔立柱”。常用的记号有：

名称	上腔句	下腔句	上腔重句	下腔重句	起唱	突稍	板	断句	重句子	哀子
记号	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	△	L	[illegible]	○	[illegible]	[illegible]

演唱与伴奏：高腔演唱分起腔、梢腔与帮腔。起腔有散起(全散和半散)、正板起和过板(板后、眼上)起三种。梢腔是曲牌的结束形式，有重梢(重唱尾句唱词)、单梢(唱完尾句唱词收腔)、突梢(突然收腔)和散梢(散板收腔)。帮腔即由演员发腔，由场面帮和，帮腔形式有帮最后一字、二字的，有帮半句的，有帮整句乃至整段的。各种起腔、梢腔，都有特定的锣鼓程式。帮腔部分有与其节奏相应的“靠腔锣鼓”。锣鼓配器和伴奏有大小之分，如目连、岳传、封神、三国等连台大本戏，多用大锣、大鼓，气势雄浑激越。《琵琶记》、《白兔记》等传奇本戏，则多用小锣、小鼓、小钞，气氛柔和清逸。

中华人民共和国成立后，高腔曲牌突破了原有格式，引进新的音乐材料，并采用“集曲”、移宫犯调和主腔发展等多种方法另创新腔。在演唱方面也运用了独唱、重唱和多声部合唱等多种形式。伴唱、帮腔也有了发展，采用了男声、女声和男女混声合唱，以及幕后伴唱形式。同时，试用了多种伴奏形式，用管弦乐器随腔代替人声帮腔，用以托腔保调。

有的采用了主奏乐器(高胡或板胡)和民族管弦乐器伴奏，有的则用了中西混合管弦乐器的乐队伴奏。

弹腔　又称“南北路”，板式变化体音乐结构。以胡琴为主要伴奏乐器，属皮簧腔系统，为湖南地方大戏主要声腔之一。

弹腔的主要唱腔分为南路、反南路、南路平板、北路、反北路等。南、北路唱腔各有自己的剧目，也可以在同一剧目中出现。

舞台语言韵白各有其地方语言字调的特点，但均采用中州韵。字分尖团。念白除用本地语言外，还常夹用京白、苏白、淮白、山陕白等。

弹腔的词曲：唱词为齐言文体，各剧种均采用“十三辙韵”。祁剧外加“止此”韵，常德外加“耳儿”韵，都称半个韵，统称为十三道半韵。唱词以七字句或十字句的上下对偶句式为基本形式；基本句式加上衬词衬句和垛句则为变化句式。曲调依据唱腔格式和词意构成相应的上下对偶句式与变化的垛句和衬腔句式。在慢、中速的板式中，一句唱腔由三个分句组成。

北路十字句慢板生腔谱例：

选自常德汉剧《太白醉酒》唱段
（刘炎卿演唱）

〔上句〕（一分句）　（二分句）
4/4 5 3 2 5 | 5 3 (0 6 2312 3) | 6 6 5 3 · 2 | 3 - - - |
莫不（噢）是　哪一国

（三分句）
(3 4 3 1 2312 3) | 5 3·5 2·6 1 | (6123 1) 6·5 3·1 |
烟　尘　造

2 3 2 1·2 3 5 | 2 - - (1 6 | 2 3 5 7 6·1 2161 |
反，

2 656i 5 i 6 5 | 3 6 5 1 6 1 2 | 356i 5 i 6 5 3 |

〔下句〕（一分句）
2·3 5 5 3 2 12 6 | 1 -) 1 2 1 5 | 3 · (6 2312 3) |
就应　该

(二分句)

6 5 5 6 1 65 3 5 | 2 – (0 5 1 6 | 2 3 5 7 6 1 2) |

命 武 将

(三分句)

65 1 2 1 2 3 | (2312 3) 2 12 3 5 | 2 35 2 6 1 – | (下 略)

退 去 贼 蛮。

南路十字句慢走马旦腔谱例：

选自湘剧《盘貂》唱段

〔上句〕 (一分句)

4/4 3 5 2 1 1 6 5 | 6 1 1 6 1 | 2 – – (3 |

未 开 言

2 3 4 5 3 5 2 3 | 1 6 5 6 1 2) | 2 – 7 2 7 6 |

不 由

(二分句)

5 3 5 5 6 5 | 1 – – (7 | 6 7 2 3 7 6 5 6 |

人

1 2 3 3 2 1 6 3 | 5 3 5 1 6 5 6 1 | 5 6 4 3 2 –) |

(三分句)

2 3 3 5 6 1 5 (6 | 5 0) 1 6 1 | 2 3 1 2 3 5 3 2 |

泪 流 满 面，

1 – 1 6 | 1 . 2 3 5 3 2 | 1 2 3 5 2 2 |

0 1 6 (7 | 6 1 2 3 7 6 5 7 | 6 1 6 1 6 5 |

3 5 3 2 1 6 | 2 – 3 2 3 5 | 2 3 2 1 6 5 6 1 |

〔下句〕 (一分句)

5 6 4 3 2 –) | 5 5 6 3 5 2 | 0 1 2 7 6 5 |

尊 一 声

(二分句)

0 2 6 5 | 6 1 5 5 6 | 7 · 2 7 6 5 |

二 君 侯 细 听

(三分句)

6 – – (7 | 6 7 2 3 7 2 6 | 7 2 3 5 2 7 6) |

7 · 2 6 7 6 5 | 5 3 3 5 | 6 7 5 6 7 2 6 7 | 5 – – – | (下 略)

奴 言。

北路十字句慢皮旦腔谱例：

选自祁剧《法场祭奠》唱段
（罗金梁演唱）

〔上句〕 (一分句) (二分句)

4/4 3 3 2 1 | 6 1 3 3 5 6 | 6 (i 6 5 3 5) |

李三 娘 为 刘 郎

(三分句)

3 i 6 5 3 5 6 | (3 5 6) 6 5 3 5 | 6 5 6 i – |

磨 房 受 苦，

(i 6 i 5 3 5 6 | i – 6 i 6 5 | 3.5 6 i 6 5 3 5 |

2 1 61 2 2 3 53 5 | 0 i 6 5 3 5 | i i 6 5 6 i |

〔下句〕 (一分句) (二分句)

i 0) 5 3 6 | i 6 5 6 i 5 | 5 (i 6 5 3 5) |

到后 来 八 角 井

(三分句)

6 i 6 5 3 5 6 | (3 5 6) 6 i 6 5 | 3 3 5 – | (下 略)

得 会 骨 肉。

垛句和衬腔是一种灵活变化的句式。如南路垛句、衬腔：

选自祁剧《法场换子》徐策唱段
（张合保演唱）

4/4 6 1 2 3 7 6 5 | 6 1 2 3 5 2 | 5 5 3 21 1 6 5 |
见 夫 人， 含 着 悲， 忍着 泪，

2/4 6·1 2 1 | 2 1 2 2 | 3 1 2 2 | 2 1 2 2 2 | 4/4 6 7 6 5 5 35 6 |
含悲 忍泪、 悲悲 切切、 眼含 珠泪 （她就）哭出了 法 场

6 3 2 3 5 | 1 1 2 7 6 5 6 | 1 － 2 12 3532 |
之 外。

7 2 7 6 5·6 7 5 | 6 － － － | （下 略）

弹腔的板式：丰富的板式变化，是弹腔的基本艺术特征。南、北路均以慢皮或一流（即原板）为基本板式，通过伸展、紧缩、放散等手法衍化成多种多样的板式。板式名称各剧种称呼不一，归纳起来，有几种类型：三眼板（$\frac{4}{4}$）、一眼板（$\frac{2}{4}$）、无眼板（$\frac{1}{4}$）、散板（各剧种板式名称见“湖南各剧种板式名称对照表”）。各种板式依据剧情和表演的需要，可以单独使用或联缀使用。

湖南各种弹腔均有慢垛子板（湘剧称“走马垛皮”或“放流”，祁剧称“马踏莲”或“慢皮垛板”），上下句式节拍紧促，无拖腔无过门，以鼓板点板，常设置长段唱腔，如巴陵戏北路《斩李广》唱段中，垛句唱腔达一百零二句之多。

南路：主奏胡琴5－2定弦，唱腔无严格的行当分腔，板式平稳，上下句均为板起板落。上句落宫音，有拖腔则落羽音；下句走高腔落商音，走低腔落徵音。旋律多级进，曲调委婉柔和，长于表现稳重、深沉的感情。

南路唱腔有一种红生腔，各剧种叫法不一，有的叫“盖调”，有的叫“关公调”或“紫脸腔”，实为南路腔移高五度的派生腔调。以小唢呐伴奏，音调高昂、激越、慷慨、悲壮。高音多以假声演唱，为关羽、赵匡胤、郭子仪等人物所专用。

南路“盖调”谱例：

选自湘剧《子仪封王》郭子仪唱段

2/4 5 3 5 6 | 7·2 765 | 6 － | （各 各打 | 匡打 打 ）| 5 31 6 5 |
擦 铠 甲 且 把

5 · 4 | 5 - | (衣各 衣 | 昌 且打 | 昌打 打) | 5 23 |
这 万 春

0 23 | 5 - | 6·1 65 | 45 3 | 2·3 12 | 33 234 |
楼 踩，

3 - | (各 各各 | 昌 内且 | 昌打 打打 | 昌且 衣昌 | 各 各打 |

昌 打 | 3·5 253 | 01 61 | 2 3235 | 23 6561 | 53 2) |

61 61 | 02 1 | 2 53 | 0 32 | 161 2 | (下略)
文 臣 武 将 两 边 排。

反南路：南路派生的反调。将南路宫音移低四度，改5－2弦为1－5弦。唱腔旋律的起落和板式规律与南路相同，上句落宫、角音或羽、徵音，下句落商音，偶有结束在宫音上的。曲调悲怨、优伤，宜于表现凄切、伤感的情调。多为生、旦所用，无行当分腔。

平板(祁剧称"弋板"或"一板")：由吹腔(又叫〔安庆调〕)衍化而来。曲词仍留有曲牌体的痕迹。主奏胡琴5－2定弦。多用于生、旦唱腔，不分腔，常与南路唱腔衔接使用，故又称南路平板。长于抒情。上句落商音，下句落宫音，结束"重梢"时，终止在徵音上。

北路：主奏胡琴6－3定弦。行当分腔，同宫异调。老生、老旦、净行为宫调式；花旦、青衣、小生为徵调式(祁剧小生为宫调式)。丑行腔各剧种有所不同：常德汉剧、荆河戏、辰河弹腔戏为徵调式，三小(小丑、小旦、小生)同腔；其他剧种为宫调式，也兼有唱徵调式的。眼起板落("开口不唱板")，旋律进行起伏较大，刚劲、豪放。

反北路：北路派生反调。主奏胡琴2－6或者6－3定弦。旋律低回，声调凄楚，故也被称做"败韵"，宜于表现悲凉的感情。为生、丑行当所用，如《曹福登仙》、《卖皮弦》、《八义图·舍子》等。词、曲格式与北路相同，但调式各异，有宫调式，也有徵调式。板式仅有〔导板〕、〔慢皮〕、〔二流〕等。

新中国成立后，弹腔音乐变革较大。如采用了主题音乐和引进新音调等多种创腔手法来丰富唱腔的旋律和板式，同时乐队编制也作过各种实验。在传统乐队的基础上，增添民族乐器，如琵琶、筝、阮及大小胡琴、扬琴等；或采用部分西洋乐器，如木管乐器及大提琴、定音鼓等。

各剧种弹腔南北路板式对照表(南路部分)

剧种		湘剧	祁剧	巴陵戏
基本腔		南路走马	南路快慢皮	南路二流
南路板类名称	慢三眼类	慢三眼$\frac{4}{4}$又名 “四块玉”或“十板头”		三眼板$\frac{4}{4}$
		慢三眼垛皮$\frac{4}{4}$ 又名“十板头放流”		三眼垛子$\frac{4}{4}$
	三眼、一眼类	慢走马、慢垛皮$\frac{4}{4}$	慢皮$\frac{4}{4}$	二流$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$
		走马、走马垛子$\frac{4}{4}$	慢皮垛板$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$ 又名“马踏莲”	二流垛子$\frac{4}{4}$或$\frac{2}{4}$
		快走马$\frac{2}{4}$	快慢皮$\frac{2}{4}$	走马二流$\frac{2}{4}$
	无板眼类	联弹$\frac{1}{4}$		垛板$\frac{1}{4}$ 联弹$\frac{1}{4}$
	散板类	散板	赶板(三流)	散板
		滚板、哭头	滚板、哭头	滚板、哭头
		快打慢唱(摇板)	紧打慢唱	快打慢唱
		导板	起板	倒板
	平板	平板$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{1}{4}$	弋板$\frac{4}{4}$ 花腔弋板$\frac{2}{4}$、$\frac{1}{4}$	平板三眼 二流、垛子

各剧种弹腔南北路板式对照表（南路部分续表）

剧种		常德汉剧	荆河戏	辰河戏	衡阳湘剧
基本腔		南路一流	南路原板	南路一流	南路慢皮
南路板类名称	慢三眼类	正三眼$\frac{8}{4}$	三眼$\frac{8}{4}$	慢三眼$\frac{4}{4}$	慢三眼
		正三眼垛子$\frac{4}{4}$	三眼垛子$\frac{4}{4}$	正三眼$\frac{4}{4}$	慢板$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$
	三眼、一眼类	一流$\frac{4}{4}$	原板$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	一流$\frac{4}{4}$	慢三眼$\frac{4}{4}$
		慢二流$\frac{2}{4}$ （垛子）	原板垛子$\frac{2}{4}$	慢二流$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$ 垛子	数板$\frac{2}{4}$
	无板眼类	快二流$\frac{1}{4}$		快二流$\frac{1}{4}$	
	散板类	三流	三流	三流	散板
		滚板、哀子	滚板、哀子	滚板、哭头	滚板、二回头 （哭头）
		消眼 （快打慢唱）	摇板	消眼 （快打慢唱）	快打慢唱
		倒板	倒板	倒板	起板（倒板）
	平板	平板$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	原板 散板、垛板	四平调 慢板、原板	弋（一）板

各剧种弹腔南北路板式对照表(反南路部分)

剧种		湘剧	祁剧	巴陵戏	常德汉剧	荆河戏	辰河戏	衡阳湘剧
反南路板类名称	慢三眼类	四块玉$\frac{4}{4}$(反十板头)		阴调三眼$\frac{4}{4}$	三眼$\frac{8}{4}$(八块屏)	三眼$\frac{4}{4}$	三眼$\frac{4}{4}$	反南路慢皮$\frac{4}{4}$
		慢三眼垛子$\frac{4}{4}$(反十板头放流)			三眼垛子$\frac{8}{4}$	三眼垛子$\frac{4}{4}$	三眼垛子$\frac{4}{4}$	
	三眼、一眼类	走马$\frac{2}{4}$	阴皮慢板$\frac{4}{4}$	阴调二流	一流$\frac{4}{4}$	原板$\frac{4}{4}$	一流$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	
		走马垛子$\frac{2}{4}$	阴皮垛板$\frac{2}{4}$ 阴皮二流$\frac{2}{4}$		一流垛子$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	原板垛子$\frac{2}{4}$	一流垛子	(数板)
	散板类	散板		阴调散板	三流	三流		散板
		滚板	阴皮滚板		滚板	滚板		滚板、哭头(二回头)
		快打慢唱		快打慢唱	消眼	摇板		快打慢唱
		导板	阴皮起板	阴调倒板	导板	导板		起板

各剧种弹腔南北路板式对照表(北路、反北路部分)

剧种		湘剧	祁剧	巴陵戏	常德汉剧	荆河戏	辰河戏	衡阳湘剧
北路板类名称	三眼类	慢皮$\frac{4}{4}$	慢皮$\frac{4}{4}$	慢三眼$\frac{4}{4}$	一流$\frac{4}{4}$	慢一流$\frac{4}{4}$	慢(原)板一流	慢三眼$\frac{4}{4}$
		快慢皮$\frac{4}{4}$	慢皮垛句$\frac{4}{4}$	慢皮$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	慢一流$\frac{4}{4}$			慢板$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$
		快三眼$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	快慢皮$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$ 丢句子$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	慢垛子$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$	慢二流(垛子)$\frac{4}{4}$	慢二流$\frac{4}{4}$	慢二流	
	一眼类	二流$\frac{2}{4}$	慢二流$\frac{2}{4}$	快慢皮$\frac{2}{4}$	快一流$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$	快一流$\frac{2}{4}$	快板一流	北路慢皮$\frac{2}{4}$
		慢垛子(宝塔歌)$\frac{2}{4}$	二流$\frac{2}{4}$			慢流水$\frac{2}{4}$		慢二流$\frac{2}{4}$
	无板眼类	流水垛子$\frac{1}{4}$	快二流$\frac{1}{4}$	一字板(流水)	二流$\frac{1}{4}$(流水)	快流水$\frac{1}{4}$	快二流	二流垛子$\frac{1}{4}$
		快垛子$\frac{1}{4}$		快一字($\frac{1}{4}$)	飞二流		飞二流	快二流$\frac{1}{4}$
	散板类	散板	赶板(三流)	散板	三流	三流	散板	散板
		滚板	滚板、哭头	滚板、哭头	滚板、哭头	滚板、哀子	滚板、哭头	滚板(二合头)
		快打慢唱	紧打慢唱	快打慢唱	消眼	消眼	消眼	快打慢唱
		导板	起板	倒板	倒板	倒板	倒板	起板
	反北路板类	慢二六$\frac{4}{4}$	慢皮$\frac{4}{4}$		一流$\frac{4}{4}$	一流 慢二流 $\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$		慢皮$\frac{2}{4}$
		散板	二流$\frac{2}{4}$		慢二流$\frac{2}{4}$(垛子)	流水		慢二流$\frac{2}{4}$
		导板	起板		导板、三流ｻ	三流ｻ		散板
					二流(流水)$\frac{1}{4}$	摇板、倒板		快打慢唱

昆腔 曲牌联套体。湖南地方大戏声腔之一，并有专业昆腔剧团。

昆腔因长期流传于湖南各地，逐渐与方言字调相结合，溶入民间音乐成分，使唱腔旋律和演唱风格具有湖南的地方特色。

昆腔在祁剧和荆河戏里有"正昆"、"杂昆"之分。"正昆"专指《天官赐福》、《六国封相》和《岳飞传》、《封神榜》中的昆腔；"杂昆"即指一般传奇剧目中的昆腔。两者在曲调、结构上没有实质的不同。衡阳湘剧昆腔分为"粗牌子"和"细牌子"。"粗牌子"曲调简朴，板拍紧促，以唢呐伴奏为主；"细牌子"曲调细腻婉转，板拍徐缓，伴奏乐器以曲笛为主。

昆腔曲牌沿袭南北曲的传统。北曲一般是调促词繁，曲调多为七声音阶，旋律刚劲，曲牌中的曲首曲尾有严格规定，中间部分比较自由。曲词可以增删，句中可用大量的衬字，落音字位可以移动，板眼也可以增减。但主腔不能改变，故俗有"死腔活板"之说。南曲多是字疏腔长，曲调婉丽柔和，多为五声音阶。曲牌规格较严，一支曲牌有多少板眼，某句某字在何板位均依规定，不可轻易更动。但是，南曲的唱腔曲调比较灵活，在基本旋律骨架的基础上，曲调可以加花润饰，起伏伸缩，有减有繁，富于变化。

昆腔的板眼可归为散板、三眼板、一眼板、无眼板和赠板(二板六眼)几种。其中南曲的板有"红"、"黑"、"腰"、"底"之分。正板为红板(丶)，赠板为黑板(X.IX)，后半板为腰板(L)，声尽而下板为底板(–)。

湖南的地方剧种都有一批昆曲剧目，如《天官赐福》、《六国封相》、《八仙上寿》、《醉打山门》、《武松杀嫂》、《思凡》、《闹学》、《刺虎》等；有一批高、昆间唱的连台大本和传奇本戏，如《岳飞传》、《封神榜》、《西游记》、《红梅阁》、《葵花井》、《青梅会》、《绿袍相》等；还有一批昆、弹混用的剧目，如《凤仪亭》、《白蛇传》、《龙凤剑》、《采石矶》等。另外，大量的昆曲"套数"、"只曲"被各剧种采用为过场音乐，如〔新水令〕一堂、〔粉蝶〕一堂、〔醉花荫〕一堂、〔点绛唇〕一堂，以及〔风入松〕、〔一江风〕、〔普天乐〕、〔朝阳歌〕等牌子。

曲牌联套是昆腔的结构体制，也称套数，其组合类型主要有：

"南曲联套"，通常由南曲的"引子"，若干支"过曲"和"尾声"组成。如《渔家乐·侠代》中的〔引子〕、〔小桃红〕、〔下山虎〕、〔蛮牌令〕、〔忆多娇〕、〔斗黑麻〕、〔前腔〕、〔尾声〕。南套"引子"多属散板，一般多不用笛子伴奏而干唱。过曲多是上板的曲牌。南曲套数的基本程式是慢曲在前，急曲在后，有赠板的曲牌又在最前。但为了适应剧情的需要，也有用急曲夹在慢曲中的。南曲"尾声"一般开始为一眼板，到最后一两句则转为三眼板，无论句法如何，总计是十二板，故又称〔十二时〕或〔意不尽〕。南曲联套中也有部分不用引子或尾声的套数。

"北曲联套"，通常由北曲的"只曲"(散板)开始；后是若干支上板的曲牌，一般是三眼板慢曲在前，一眼板急曲在后；最后一支是〔煞尾〕或〔尾〕。如《芦花荡》中的〔斗鹌鹑〕、〔紫花儿序〕、〔调笑令〕、〔秃厮儿〕、〔圣药王〕、〔煞尾〕。〔煞尾〕一般是散板曲，有时也上板而只

把最后一两句唱散。北曲各宫调的套数，首尾几支曲牌次序有一定的规格，但中间各曲都可以增加和删减或前后颠倒重复。北套只能一人主唱，而且一宫到底。

“南北合套”，由一个北曲本套和一个南曲本套混合组成，即一支北曲一支南曲交替出现，采用同一笛色。如《绣襦记·打子》中的北〔新水令〕、南〔步步娇〕、北〔折桂令〕、南〔园林好〕、北〔雁儿落〕、南〔江儿水〕、北〔收江南〕、南〔玉交枝〕、北〔沽美酒〕、南〔尾〕。“套数”中的北曲为剧中主角演唱，南曲则由配角演唱。

集曲，属于昆曲增强表现力的创作手法之一。南曲的集曲，即摘取两支以上曲牌的若干唱腔联结成一支新曲牌，命以新名。如集〔江儿水〕、〔金字令〕、〔桂枝香〕三支曲牌的若干唱腔组成新曲，命名〔江头金桂〕。集同宫曲牌为“犯本宫”，集异宫曲牌则为“犯别宫”。北曲不称集曲，两支或三支曲牌联成一曲叫“带”，如《单刀会》中有〔离亭宴带歇指煞〕。

昆腔遵南北曲之宫调法则也分五宫四调，合称南北九宫。宫调一方面限定笛色之高低（宫系），同时也有调式色彩及表现特点，即所谓仙吕宫“清新绵邈”，黄钟宫“富贵缠绵”等等。伴奏乐器以双笛为主，还有锣鼓、三弦、大小唢呐等。打击乐器随剧种而异。传统定调以曲笛小工调之“合”（闭孔音）为标准，音高相当于标准音A，“上”相等于D。

近四十年各剧种昆腔剧目已极少演出，一些曲牌只做过场音乐使用。湖南昆剧团在改编传统剧目、新编古代故事剧和现代剧目中，对昆曲音乐做过一些新的革新尝试，如突破曲牌的束缚和发展新腔、变化板式、加强伴奏等。

杂腔小调　杂腔小调是弹腔剧目的常用曲调，也有部分专用杂腔小调演唱的戏。曲调较多，主要的有〔安庆调〕、〔七句半〕、〔补缸调〕、〔银纽丝〕、〔四大景〕、〔剪剪花〕、〔满江红〕、〔渭腔〕、〔凤阳调〕、〔三更天〕、〔鸳鸯调〕、〔马蹄调〕、〔小放牛〕以及吟腔、山歌等等。大体可分为吹腔、丝弦、徒歌等类型。

杂腔小调多系由外地传入，各类曲调来源不一，大都源于明、清时尚小曲，如〔七句半〕、〔银钮丝〕、〔四大景〕、〔满江红〕、〔剪剪花〕等，也有些是吸取的民歌小调。由于长期伴随各地方剧种流传，结合了当地语言、习俗，曲调均具有浓厚的地方特色和剧种风格。各种曲调类型不同，结构也各不相同。

〔安庆调〕又称“吹腔”，笛子伴奏，上下句对应结构。每句分为两节，中有过门相联；句与句之间亦有过门衔接。唱词基本句式为七字句与十字句，但仍保留有曲牌体长短句式的痕迹。〔安庆调〕又有宫调式与徵调式两种不同调式的曲牌，属四、五度音程的派生关系。宫调式（湘剧称“苏乱弹”、祁剧称“女安春”），上句落商音，下句落宫音；徵调式（祁剧又称“男安春”），上下句都落徵音。前者旦脚多用，后者生、丑脚均唱。此外，还有一种夹在中间的长短不等的变化句，曲调悠扬、流畅、平稳，节拍宽紧自如，多为一眼板或三眼板，表现力丰富，既能表达哀怨、凄切的感情，又可表达庄严，威武的气质，其专用剧目有《蜈蚣岭》、《拦马》、《打桃赴会》、《打差算粮》等。〔七句半〕又称“罗罗腔”、“南罗”，曲调格式严

谨，由八句唱腔组成，每句都用清唱，句间用大或小唢呐和小锣小钞吹打过门。散板起腔后上板，一板一眼，上下句落在徵音上，曲调结束时用过门终止在宫音上。唱词第一、二句皆为六字句，其他都是七字句。演唱的处理各剧种有所不同，有的全唱，有的半念半唱，有的则在其中改念一至两句“课子”。曲调诙谐、明快，热烈而活泼，常为旦、丑所用，如《穆桂英打围》、《闹严府》、《李大打更》等均用此腔。〔七句半〕移低四度派生为反调，叫〔反七句半〕（常德汉剧和巴陵戏叫〔潼关调〕），结构与〔七句半〕相同。《卖饼打楼》中的丑脚、《采莲》中的旦脚唱此腔。〔补缸调〕为上下句对偶结构，七字句式，唢呐随腔，又唱又念，是《小补缸》杂出中的专用唱腔。〔银钮丝〕（又叫〔银绞丝〕）是《进城探亲》杂出中的主要唱腔，上下句为不均衡结构，分节歌形式，中间多带衬腔衬词，宫调式，属民歌体式，笛子伴奏。〔凤阳歌〕、《打花鼓》杂出中的唱腔，上下句对应结构，商调式，笛子伴奏。〔泗腔〕，结合运用于《浪子抛球》、《贵妃醉酒》、《打花鼓》等戏的唱腔中，曲调跳跃、诙谐，多垛句和叠句，上句多落在商音上，以丝竹伴奏。此外，〔满江红〕被溶化在祁剧南路唱腔之中。〔小放牛〕曲调为歌舞小戏《小放牛》中的专用唱腔。“吟腔”为剧中的吟诗作对的吟诵曲调。其他如〔四大景〕、〔剪剪花〕、〔鸳鸯调〕、〔下盘棋〕、〔山歌〕等一大批丝弦小调，多属弹腔剧目中的插曲。

打锣腔　打锣腔是湖南花鼓戏的一种重要声腔。基本特征是一唱众和，唢呐随腔，锣鼓断句，不托管弦，徒歌帮腔的形式，与高腔基本相同。亦演唱部分高腔剧目，如《三元记》、《清风亭》等。岳阳花鼓戏中有〔南路锣腔〕和〔北路锣腔〕，长沙花鼓戏中有〔老辞店调〕和〔四六调〕等正调，至今还保留着古朴的风貌。常德花鼓戏中的打锣腔保持着较原始的民歌结构，同长沙、岳阳花鼓戏中的锣腔散曲（小调）相似。

打锣腔的声腔形式及基础音调源于湘北的“薅草歌”和“劳动歌曲”。例如：

【号子】

2 5 3 2 1 | 2 3 16 | 1 1 1 6 | 5 6 · | 5·6 216 | 5 – |

（领）咳衣罗衣荷　咳　（合）咳咳　也罗　荷　咳　咳咳　也罗　咳！

【打锣腔】

6 5 · 62 1 · | 35 2 · 216 0 | 2 1 6 · 1 2 1 6 | 616 5 – 3 |

（独）叹　婆　病　（帮）有　十　分。

打锣腔的基本结构为“四截式”的民歌体，包括“头腔、二腔、三腔（变化为‘数板’）、尾腔”，如〔木皮调〕、〔老洋烟调〕、〔老辞店调〕、〔老劝夫调〕等保留着这种结构形式。

湖南打锣腔分为两种：一为锣腔小调，即有帮腔和锣鼓断句的民歌小调。戏曲化程度较小，各自保持着原民歌结构的基本特征。锣腔小调剧目有《补背褡》、《龚师傅裁衣》等。二是锣腔正调，它是从小调发展而来的，突破了民歌形态，相应地增加了板式。岳阳的〔南路锣腔〕与〔北路锣腔〕，长沙的〔八同牌子〕与〔四六调〕均属此类。其特点兼有曲牌与板式之长。结构上分发腔、二柄、数板、收腔和三流、急板、哀子、导板等。导板是借用弹腔的板

式，暴句犹如高腔的“报前”，一般紧接急板，也象高腔曲牌。“数板”是自由句式，撞板起唱，兼有“鱼咬尾”的抢垛句式。三流、急板虽为$\frac{1}{4}$节奏，但不似弹腔之流水，一般不用消板。各种板式常根据不同的表现要求而取舍，联缀成各种套式，最基本者为“发腔—数板—收腔”。

湖南各地打锣腔的正调结构及变化形式完全一样，只名称稍异。如长沙打锣腔的结构是：发腔、二柄、导板、哀子—数板、三流、急板（有分段梢腔、收腔之分）。岳阳打锣腔的结构是：起头、牛转舵、导板、哀子—数板、快南路、二拨子、梢腔（有单梢腔、双梢腔之分）。都为五声徵调式，“5 6 i 2、2 i 6 5”旋法，因语言有别，旋律稍有变化。

二十世纪五十年代以来打锣腔发展变化较大，套式中的节奏变化丰富，加进了伴奏乐器，创作了伴奏曲。另外也还有不少曲调已向川调发展，如〔辞店调〕、〔洋烟调〕，以及〔木马调〕、〔神调〕等等。

川调　川调在湖南各类花鼓戏中大都为主要声腔，大筒、唢呐伴奏。不同剧种中名称不一：岳阳花鼓戏叫琴腔；衡州花鼓戏叫川子调；零陵、邵阳花鼓戏叫川子；常德花鼓戏和湘西阳戏叫正宫调、柳子腔或“杨花柳曲”；长沙花鼓戏则保持着川调的称谓。

川调的结构源于民歌中的“分节歌”形式，由过门乐句和唱腔乐句组成。四个乐句组成一支完整的曲调反复演唱。唱段结束时，有“唢斗”形式。下句腔变成唢呐、锣鼓演奏的旋律片断（嘉禾的花灯戏称“掉包”）。唱腔句式分单句和夹句两种结构：“单句式”一句唱词分上下两句腔唱，四句唱腔才能构成一支完整的曲调。“夹句式”一句唱词一句唱腔，呼应的上下两句唱腔就是一支完整的曲调。传统的川调句式规整，多为四小节一句腔，对口板。例如：

双　川　调（长沙）

（《捉蝴蝶》王月英〔旦〕唱腔）

1=C $\frac{4}{4}$（2－6弦）

廖春山演唱
范　蔚记谱

（i 3 5 56 | i2 5 6 3. 6 | 5 3 66 i6 | 3 3 3 6 5 3 ）|

3 35 6 5 3 | 5 i 3 5 6 . 53 | 6.5 3 i.6 56 |
奴在　绣　房　绣　花

i 53 2 － | （3 6 56 3 | i6 33 66 i6 |
绫，

55 656 i.2 53 | 3 6i 2 － ）| 6.5 6 65 3 |
心　想　到花　园

3 3 1 3 6 - | 1 6 1 3 2 5 | 1 61 3 5 6 - |
散心 解 闷 （哪）！

3 3 6 5 3 - | 3 3.5 6 - | 6.3 1 - 2 |
将身 且 把 后 园

喷呐（1 6 1235 2 - |
（喷斗）

6 1 5 3 2 - | 1 53 316 1 6 5 6 | 2 - 0 0 |
进， 要（呃）到 后 园 （散忧心）。
（可打 可打 昌 -

6 3 5 3 6 | 5.5 5 6 6 6 6 3 | 1. 2 125 6 -)‖
昌 当 且 衣且 衣 昌且 昌且 昌且衣打衣 昌·且 衣且 昌 —）

川调已初具板式变化雏型，如哀子、导板、吟腔、一流（单句式）、二流（夹句式）、三流、四腔哀子（紧打慢唱）、散板（或喷斗），多见于〔正宫调〕、〔益路川调〕及〔西湖调〕。

川调这一声腔由许多曲调组成，在各剧种中均有具体名称。以“川”字命名的如〔双川调〕、〔单川调〕、〔安川调〕、〔山川调〕、〔四川调〕；以流行地区命名的如〔宁乡正调〕、〔华容调〕、〔长沙反调〕；以表现情绪命名的如〔哀调〕、〔阴调〕、〔还魂调〕、〔梦调〕、〔悦调〕；以脚色命名的如〔嫂子调〕、〔妹子调〕、〔安童调〕；以及以结构命名的如〔单句子〕、〔夹句子〕、〔二板半〕等等。它们的音乐材料、调式特色和宫调系统可以不同，但其固有的声腔结构特征及节奏特点则是共同的。

中华人民共和国成立以来，川调的发展变化较大，原来属于打锣腔的许多曲调发展成了川调。川调的方块结构被大大突破，丰富了各种板式，已成为曲调联接与板式变化相结合的综合声腔体制。

牌子 包括“走场牌子”和“锣鼓牌子”。“走场牌子”是零陵花鼓戏、邵阳花鼓戏的主要声腔，零陵花鼓戏中又称“调子”；“锣鼓牌子”为衡州花鼓戏、邵阳花鼓戏所共有，也属锣鼓断句的民歌结构。统属于调子腔。

调子腔的曲调很多，可分成两个调式系统。(1)商调式或羽调式系统：胡琴5－2定弦，亦称南路。有的剧种也称“路腔”、“路调”、“出门调”或“走场曲牌”、“走场调子”和“走场牌子”。它的音乐素材源于南岭南北，湘南一带的民歌、小调。(2)徵调式或宫调式系统：胡琴1－5或2－6定弦，也称北路。曲调名称多为〔采茶歌〕（长歌）、〔牡丹歌〕、〔梳妆调〕等等。音乐风格、特点多近于山歌、茶歌。它们都是花灯、采茶、花鼓初期的唱腔形式，统称为〔打对子〕或〔对子调〕。

“走场牌子”与调子腔的结构相同，有一个共同的起腔大过门，叫〔长锣〕、〔一条龙〕或

〔托子〕等，名称不同，曲调相似，都为五声商调式。基本曲调保持着灯调的原来面貌，常用锣鼓小过门〔一槌〕或〔两槌〕断句。例如：

2 5 | 32 3 (5 5 | 3 2 1 2 3)|
哟衣 哟 (0打打 以打且 昌)

3 61 | 21 2 (5 5 | 3 2 1 2356 | 3216 2)|
哪衣 哟 (0打打 以打且 昌·且 衣且 昌)

"走场牌子"的主要变化办法，是在基本句式中加入衬词、衬腔，这样可使曲调产生新的表现效果。例如句尾加衬词衬腔：

23 2 1 | 6 6661 | 2212 653 5 | 3·2 161 | 21 2· |
厨(呀) 房 中。(哪衣哪荷 嗨也荷了嗨哪乎 衣荷 哪荷了 嗨)

句中加衬词衬腔：

6 5 2123 | 6 5 6535 | 2 1 6 53 | 6 5 6 5 |
砍樵 (哎呀哎西 留秋 留呀留西 扬) 不怕 (哎呀 乖乖

6 5 52 3 | 6 5 5 5 | 2 1 2 3 6 5 | 2 1 2 3521 | 6·(7 65 6)|
巧巧) 高 山 陡，(衣衣 哪衣荷哎哟 哪荷嘿衣荷 嘿)

此外，还有用"八字眉毛"、"十指尖尖"、"瓜子落花生"等衬词组成一个段落的，突破了原来呼应式结构。

"走场牌子"已记谱的有八、九十支，大部分属于调子腔中的"南路"，均有具体的曲名。有以戏命名的，如〔送郎〕、〔打鸟〕、〔送表妹〕、〔看相〕、〔补碗〕；也有以衬词命名的如〔留三校〕、〔啵啰喂〕、〔一嘟儿荣〕、〔杨柳青〕；还有保留民歌原名的，如〔十打调〕、〔采莲川〕、〔采花调〕等等。

"锣鼓牌子"亦称"呐子牌子"，因用锣鼓、唢呐伴奏而得名，为湖南花鼓戏中独有，羽、角、宫、徵诸调式俱全。曲调较多，如〔唧呫切〕、〔满江红〕、〔烂布子调〕、〔大围台〕、〔黄瓜调〕、〔甜送〕等等。多直接源于竹马灯、车马灯曲牌。唱腔结构同"走场牌子"基本一样，也为锣鼓断句，多衬腔、衬词的分句式结构。唯起腔常用锣鼓〔倒脱靴〕，断句锣鼓多用〔鲤鱼翻边〕(两槌)。

小调　小调包括民歌、灯调和丝弦小调，为花鼓戏初期的唱腔形式。民歌中有大量的乡土民歌，包括：活泼热烈的地花鼓、花鼓灯调，如〔望郎调〕、〔比古调〕(十二月比古)、

〔纱灯歌〕、〔鸿雁歌〕、〔烂布子调〕、〔十盏灯〕、〔小花鼓〕等；优美抒情的民歌小调，如〔洗菜心〕、〔阳雀歌〕、〔采茶调〕等。这些曲调都已成为“对子花鼓”的唱腔。剧目有《望郎》、《比古》、《月照山》、《五痴》、《五钻》、《路边花鼓》、《看镜》等，它们对花鼓戏的发展和走向成熟起过重要的作用。

民歌、小调中也有不少曲调是由外省流入的，如〔采花调〕、〔放风筝〕、〔小送郎〕、〔十杯酒〕、〔补缸调〕等等。由于同湖南方言相结合，这些曲调发生了一定的变化，它们也是花鼓戏音乐的重要组成部分。

丝弦小调源于江南一带的明清俗曲，在湖南被称之为“丝弦”，属于说唱音乐。花鼓戏唱腔中吸收了大量丝弦小调，如〔叠断桥〕、〔到春来〕、〔银纽丝〕、〔玉娥郎〕、〔跌落金钱〕、〔瓜子红〕、〔满江红〕、〔剪靛花〕、〔淮调〕、〔渭腔〕，以及〔西宫词〕等，常作戏中插曲，也可用为唱腔。如邵阳花鼓戏《打鸟》中就用了〔一匹绸〕、〔到春来〕、〔对口淮调〕和〔瓜子红〕等曲。

民歌、小调组成的花鼓戏唱腔，一般都还保留着各自的结构特点和伴奏形式，如锣鼓、唢呐伴奏的〔望郎调〕、〔小花鼓〕，重复三句式结构的民歌〔洗菜心〕，分节歌呼应结构的小调〔阳雀歌〕和多句式自由结构的〔银纽丝〕、〔剪靛花〕等。它们各有自己的旋律特点和个性。

剧　种　音　乐

湘剧音乐　湘剧唱腔有高、低、昆、乱之称。另有部分杂曲小调。主要声腔是高腔和弹腔。

湘剧舞台语言是以长沙方言为基础、以湘中的六声语音调值与中州韵相结合而形成。字调列表如下：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声	阴　去	入　声
字　例	妈	麻	马	骂	骂	抹
调　值	3 3	2 3	4 2	5 5	2 2	2 5
相对音程值	5 5	3 5	6（3）	$\dot{1}$ $\dot{1}$	3 3	3 $\dot{1}$

高腔：今尚保留约二百五十支传统曲牌。按音乐材料和调式、旋法的不同，曲牌分〔窣地锦〕、〔四朝元〕、〔北驻马听〕、〔汉腔〕与犯腔等五大类十六小类。各类基本腔如下：

选自《磨房相会》刘智远唱段
（陈福峰演唱）

【窄地锦】

大雪纷纷点翠苔，（多册）夜来明月照瑶阶。（多册）（下略）

选自《潘葛思妻》潘葛唱段
（梁艳清演唱）

【四朝元】

今当寿日，今当寿日，举杯不见我李氏妻。（多册）（中略）为父的独坐空房受孤寂。（多册）（下略）

选自《单刀会》关公唱段
（傅儒宗演唱）

【北驻马听】

又只见滔滔江水往东

6 6 5 | 6·5 1 1 | 6 5 5 32 | 5 6 6 6 | 0 5 5 |
叠，滔滔 江 水 往东 叠，

6 – | 0 5 32 | 5 1 6532 | 35 2 16 | 2 16 1 2 |
（多 册 ）争名 夺 利 几 时

0 1 6 5 | 231 1 1 | 0 5 5 | 6 – | 0 （下略）
歌。 （多 册 ）

选自《打猎回书》刘承佑唱段

（陈剑霞演唱）

【汉腔】

2/4 3 1 | 2·3 1 2 | 0 3 3 5 | 6 6 6 | 0 5 536 | 5 – |
此番 去 射 猎， （多

0 5 3 | 0 2 3 | 3·5 21 6 | 1·2 61 5 | 6 1 1 |
册 ）个个 都 要 逞 英 雄。

0 3 3 | 2 21 6 | 5 6 6 | 0 5 536 | 5 – | 0 （下略）
（多 册 ）

湘剧高腔大多数为南曲，少数为北曲。有相当一部分原型曲牌，主要保存于《岳飞传》、《封神榜》等连台本戏中，如〔点绛唇〕、〔浪淘沙〕等；有一大批是变体曲牌，主要保留在《琵琶记》、《白兔记》等传奇剧目之中。变体曲牌按其不同结构形式，大体有四种：一是原型曲牌加放流，数量最多，运用最广，如〔风入松〕、〔四朝元〕等。二是集曲、犯调曲牌，如〔八声甘州歌〕、〔五更转〕等。三是以放流为主体，全曲只用一个梢腔作为收束的尾声性质曲牌，如〔十二时〕、〔临江仙找头〕等。四是由变文体形成的具有板腔音乐特征的曲牌，如《胡迪骂阎》中的〔汉腔〕。

湘剧高腔吸收了不少民间音乐的成分，例如数量最多的〔窣地锦〕类中不少曲牌的起腔就与本地山歌〔过山龙〕近似。

高腔【锦缠道】： 1 1·3 6161 6 – 0 12 3·51 2 · 1 6 12 6 1
人 间

5 – 3·561 1 2 351·6 5 6 6 0 1 1 1 2 –
玉容 深锁 绣阁 中，

山歌【过山龙】：

3 6·1 i 6 16 1313 1 6 · 5 0 6·53 1 1 1313 1 2 ·
太阳 （呐） 一出 一点 红（呐），

又如《琵琶上路》中赵五娘的〔清江引〕的放流唱段也与长沙花鼓戏中的〔木马调〕的数板唱段很相似。

弹腔：南路慢三眼是有特色的板式与唱腔，被誉为〔四块玉〕（由四句花腔构成的宫调式唱段），或叫作〔十板头〕（起腔过门为十板）。例如：

金乌坠玉兔升黄昏夜静

（《文昭关》伍员［生］唱腔）

1=E 4/4（5－2弦）

黄菊奎演唱
张 九记谱

（打 打 3 2345 3523 | 15 6 06556 1616 1·236 | 5·7 6561 5656 1761 |
232161 2·3 2535 1563 | 5 54 323·4 3235 1561 | 5·643 2·3 2435 1563 |
5356 1276 5643 23235 | 15 6 0656 1 61 1236 | 5·7 6564 5 65 1761 |
232161 2·5 22535 5 6） | 2 5 3·21 1 65 2131 | 2 2 2135 2321 765 |
金 乌 坠
5·67 6 5 1 65 5 2 | 3 3·532 1·261 2132 | 1·2656 1 （1236 5617 |
玉 兔 升
6561 2346 3 6 3276 | 5 57 6563 5656 1761 | 232161 2 25 22535 5 6） |
6·1 6·123 7663 5 | 0 163 2321 6156 | 1 1 1 2 7276 5356 |
黄 昏 夜 静，
1 63 2 01 5 56 5·672 | 6 5 6 1 23212 3 2 | 7 67 2317 6 06 5·672 |
6535 6 （6567 57 6 | 5556 1276 5643 23235 | 15 6 0656 1616 1236 |

5·1 6561 5656 1761 | 232161 2 5 2535 (5 6) | 2 5 3210 1 65 5·632 |
在 村 内

3 (3 33 3432 1612 | 323) 163 163 1 0 | 2 5 3·21 2312 3 |
闷 坏 了 好 汉

0 5 5 23 5 3526 | 1 1 1 6 1·2 1235 | 2161 21 2 0 (13 2 |
伍 员。

2·3 2553 2345 3523 | 15 6 0656 1616 1236 | 5 7 6561 5656 1761 |

232161 2·5 2535 (5 6) | 2 5 3·21 1 65 3 31 | 2 2 2135 2321 765 |
我 好 比

5 7 6 5 1 65 5 2 | 3 0 3032 1 60 2132 | 1265 1 （过门略） |
丧 家 犬

6 1 2 56 3·2161 2 2 | 0 2 2 7 6 5 35 | 6060 6050 7 67 2060 |
人 人 皆 恨，

7020 7276 5 06 5·672 | 653 6 (6567 56726 | 2556 1276 5617 6765 |

56 4 3536 1235 2 2) | 2 2 1·23 5066 5·63 | 2 12 3055 3532 1 |
伴 孤 灯

2 2 5 5 5 56 5·672 | 6 53 6 (6563 5676 | 5356 1276 5611 6165 |
对 明 月

56 4 3 6 1235 2) | 2 5 351 2312 3 | 0 2 35 2321 765 |
细 诉 冤

1 1 1 6 1·2 1·235 | 2161 2 0 3 23 5 3 | 2030 2010 76 2 5356 | 1 7 1 - - ‖
情。

另外还有〔八板头走马〕、〔走马花腔〕和北路中的丑唱旦腔〔二流〕、〔八板头〕、〔宝塔歌〕、〔十八板〕、〔联弹〕等，也是常用曲调。南路〔八音联弹〕、〔垛子联弹〕、〔垛子〕及旦腔〔慢三眼垛皮〕是湘剧老艺人罗裕庭、李绍成、陈剑霞、彭菊生和彭俐侬等先后在《杀蔡鸣凤》、《二度梅》、《林冲》、《断桥》等剧目中改编、创作的。

低牌子和昆腔：昆腔剧目今已名存实亡，只有少数老艺人尚记得一些曲牌。低牌子至今尚保留着三百五十多支曲牌。其中南北套曲如“九腔”、“粉蝶”、“点绛”、“醉花阴”等共有十六堂，另有不少单曲。唱低牌子的剧目有三类：一是吉庆戏，如《普天同庆》、《八仙上寿》等，专用套曲演唱；二是与高腔分出间唱的连台本戏和传奇剧目，如《岳飞传》七大本一百九十三出中，有九十四出唱低牌子；三是以套曲或单曲插入弹腔剧目中使用，如《薛刚反唐》等。低牌子在唱腔风格上与昆腔有明显的粗细之分。低牌子粗犷豪放，长于表现奔放炽热、慷慨激昂的情绪，多用于生脚、花脸等粗犷激越的剧目和砍杀征伐等场面，并较多用齐唱、合唱形式。除有极少数属于集曲外，基本皆为原型曲牌。板式也较为简单，基本板眼有一眼板、三眼板、无眼板、散板四种。在曲牌运用上仍循南北曲的宫调及曲牌联套的基本规律。

伴奏音乐：不同的唱腔有不同的乐器组合、伴奏形式和使用乐器。打击乐器原为大锣、大钞，几经改革现为汉钞、苏锣，音色、音量比较中和悦耳。打击乐节奏丰富多变，基本锣鼓点有一百三十多个，分为“击头”、“长槌”、“挑皮”、“干牌子”等十大类。锣鼓点的使用有“大”、“小”、“干”、“湿”之分。过场曲牌分丝弦曲牌（包括竹笛及小青吹奏的曲牌）和唢呐曲牌两类。根据不同的表现要求，或衔接唱腔，或伴奏身法，渲染气氛。

祁剧音乐　祁剧音乐包括高腔、昆腔、弹腔及杂腔小调等多种声腔和伴奏乐曲。今以高腔和弹腔为主。

舞台语言以祁阳官话为基础，结合中州韵规范而成。语言字调为六声：

调　类	阴　平	阳　平	低阳平	上　声	去　声	入　声
字　例	妈	麻	麻	马	骂	抹
调　值	44	23	11	54	14	11
相对音程值	33	12	5	5(3)	53	55

注：永和路与宝河路阳平字调有高低之分。

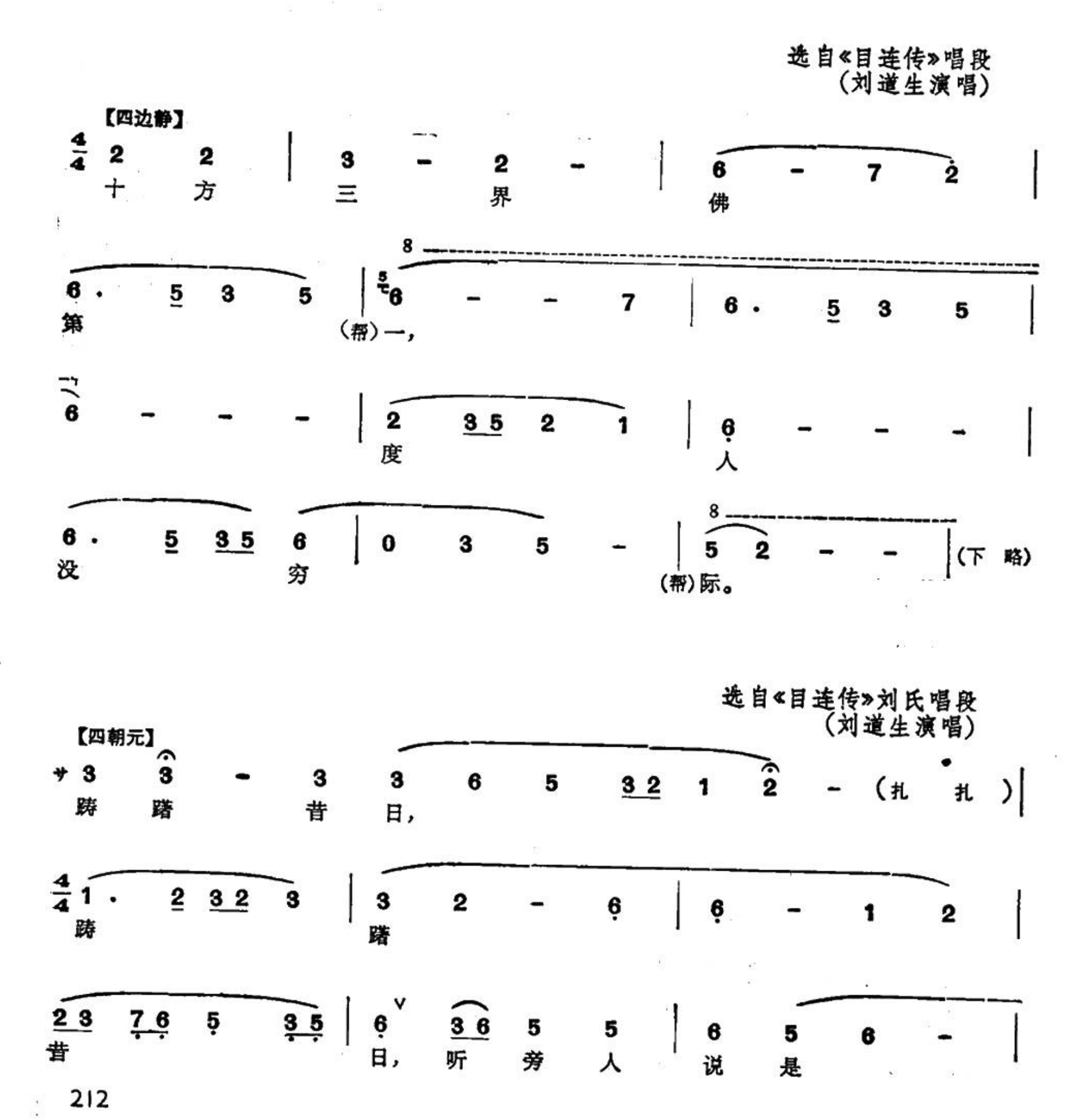
咬字讲究“单”、“双”(相当于尖、团)、“空”(以牙音、舌根音结合咬字，如：“急”为gi、“气”为ki、“希”为hi)、“实”(除单、双、空以外的字皆为实)。

高腔：有“正高”、“杂高”之分。正高在腔、词结构上均有定格，多属原词原腔，如《目连

传》、《岳飞传》、《观音》、“三国”等连台本戏。杂高的曲、词结构较为灵活，大量运用“数句”，如《拜月》、《抢伞》、《骂相》、《借靴》、《赠剑》和《昭君出塞》等传奇本戏之唱腔均属此类。

帮腔有两种形式：宝河路邵阳一带多用唢呐帮腔，伴以锣鼓；永河路零陵一带则为人声帮和，锣鼓随之。

祁剧高腔根据音乐素材、调式、旋法等特点，大体分为六类：〔四边静〕类；〔四朝元〕类；〔孝顺歌〕类；〔山坡羊〕类；〔汉腔〕类；集曲、犯腔类及其他杂曲。各类曲牌的基本腔如下：



6 5 6 - | 0 6 5 3 | 2 3 6 5 |

0 5 3 - | 35 2 - - | 2 32 7 2 |
非，

3 - - - | 0 0 5 - | 35 3 2 3 |
遣 姣 儿

6. 1565 | 0 3 2 3 | 5 - - 2 | 3. 53532 |
往 外。

2 1 3 2 | 2 6 - 5 | 6 - - - |（下略）

选自《目连传·哑子背疯》唱段
（碧中玉演唱）

【孝顺歌】

サ（【小击头】略）55 3 - 55 7 6 - 2 | 4/4 2 76 56 27 |
丈夫 哑 奴又 疯， 丈 夫

6 - - - | 2 - - - | 2 76 56 27 |
哑 奴 又

6 - 6 6 | 5 65 35 3 | 5 - - - |
疯，

2 2 3 2 | 61 36 5 - | 2 32 1 61 |
无 男 无 女 总 是

2 - 2 3 | 0 6 5 3 | 2 - - - |（下略）
空。

选自《目连传》金奴唱段
（碧中玉演唱）

【山坡羊】

2/4 615 653 | 6.1 56 | 05 32 | 56 5 | 06 53 | 2.3 65 |
痛念 我 安 人 丧 命，

0 i 5i65 | 5 6 5 | 3 2312 | 3 – | (中 略) | 5 i 6 5 |
实指望

5 32 123 | 1 2 123 | 0 2 6 1 | 2321 651 | 0 2 3 |
主 仆 同欢 同庆， 又 谁知 一 旦 离

5 6 5 | 3·5 3212 | 1 2 1 | 6·1 5 5 | 6 – | (下 略)
分。

选自《目连传·辞庵下山》尼姑唱段
（碧中玉演唱）

【汉腔】

4/4 5 3 3 – | 3 · 5 1 2 | 0 3 5 7 |
生 下 奴 疾 病

6 – 6 6 | 5 – 3 5 3 | 5 – – – |
多，

3 5 32 1 2 3 | 3 6 5 1 61 6 | 1 – 1 2 1 6 |
因 此 上 舍 入 庵 门 念

5 6 1 2 | 3 5 3 2 – | 0 3 6 3 1 6 |
弥 陀。

5 – 6 6 | 5 6 5 3 5 3 | 5 – – – | (下 略)

〔四边静〕、〔四朝元〕、〔孝顺歌〕类的曲牌，吸收、溶化了湘南民歌小调的旋律音调，具有鲜明的地方风格。另外，佛教音乐也被吸收和运用，如《目连传·请僧开路》要演唱和吹奏〔佛赞〕和〔梅花引〕等佛曲。同一支曲牌，还常冠以男、女、苦、悲、阴、特、正等字，以示区别其唱法和不同的情绪，如男〔孝顺歌〕、苦〔山坡羊〕等。具有特点的唱腔，如《双拜月》中的〔香罗带〕的头一腔，永河称“九板十三腔”，宝河称“九腔十八板”。例如：

选自《双拜月》王瑞兰唱段
（唐福耀演唱）

4/4 5 – 2 5 | 3 – 2 3 | 1 – 6 5 |
焚

1 - 25 32 | 1 - 6 5 | 65 3 - 35 |
香

6 - 12 16 | 53 61 56 5 | 0 6 5 3 |

2· 3 6 5 | 0 1 61 65 | 3· 5 61 5 |

0 6 - 1 | 2 35 1 - | 0 2 12 16 |
下 拜，

5· 1 6 5 | 3· 5 23 12 | 3 - - 0 | (下 略)

昆腔：有"正昆"、"杂昆"之分。正昆指《岳飞传》等连台本戏中的昆腔。杂昆系昆腔折子戏，曲牌与正昆相同，音乐上无区别。板有"红、黑、腰、底"之称，因长期与地方语调、民间音乐相结合，已具有浓厚的地方特色。

弹腔：分南路、北路及其反调。咬字、行腔均有自己的风格。有特点的唱腔有北路〔四门腔〕，常与起板、慢皮、慢二流、快二流、散板组成成套唱腔。其中表演"走四门"所唱的四个上句长腔(生、旦腔相异)叫〔四门腔〕。每腔旋律、落音各不相同，并在第四个上腔中运用"北转南"的行腔手法。每腔之间有特定的锣鼓谱和连腔过门。结构规整，难度较大。例如：

选自《牛脾山》郑庄公唱段
(伍翠达演唱)

【四门腔】

4/4 (1.2 56 56 76 | 1.2 121 65 3561 | 5· 5 65 3532 |

1.2 121 4.3 235 | 1.2 51 65 3235 | 22 36 532 1 |

1) 61 6 6· | 5 65 35 21 | 2· (1 61 2) |
夏 桀 王 宠 妹 喜

(一门)
6 6 32 3 | (3512 3) 35 12 | 3 - - 5 |
龙 棚 颠 倒，

35 32 16 12 | 3. 3 23 4 | 3 - - - |

(可 打打 可打 各 | 匡衣 斗七 衣斗 匡 | 七 斗 匡 65 |

35 32 12 3 | 1 - i i | 5 i i i 32 |

i. 2 ii 3 | 23 5i 65 32 | 1.2 21 3i 5 |

6.1 5i 65 52 | 3.5 32 12 3 | 3)61 11 6 |

到 后来

1 6 35 21 | 1 (3i 52 1) | 61 6 3 2 |

国 运 衰 驾 崩

(61 2)62 76 | 65 6 1 - (12 1 | 76 77 65 32 |

南 巢。

12 21 06 76 | 53 5i 65 532 | 1.2 21 3i 5 |

61 5 65 35 | 22 36 52 1 | 1)6 5 3. |

成 汤 王

6 35 26 12 | 2. (1 61 2) | 6 35 12 3 |

坐 江 山 人 称

(二门)

(12 3)5 35 | 2 - - 35 | 2.3 2.1 6.1 235 |

有 道,

6 (衣 可 衣 | 匡 七 斗 七 | 匡 七 斗 七 |

衣 打 衣 衣 | 匡 七 衣 七 | 匡 7 67 6 |

0 2 76 72 | 67 22 72 6 | 6.1 61 65 32 |

1.2 21 3i 5 | 61 5 65 35 | 61 26 72 6 |

6) 6 11 6 | 61 6 6.i 5 | (5 35 6i 36 5) |
传 大位 六 百 载

(12 1 |
6i 6 58 2 | (61 2) 5 35 | 2. 6 1 - |
瓦 散 冰 消。

76 77 65 32 | 16 121 02 76 | 53 5i 65 32 |

1.2 31 3i 5 | 61 5 65 35 | 22 3i 5 32 1 |

1) 1 11 6 | 1 6 5 31 | 2. (1 61 2) |
孤 竹君 嘱 二 子

(三门)
6 1 3 2 | (61 2) 65 35 | 2 - - 35 |
临 终 去 了，

23 21 6. 1 | 2. 3 12 35 | 2 (衣打 冬 冬 |

匡. 冬 冬 冬 | 七 打 冬 冬 | 匡. 冬 冬 冬 |

衣 可 衣 一 | 匡. 七 衣 七 | 匡. 7 61 2 |

2.3 5i 65 35 | 2.1 612 06 76 | 5.6 5 05 32 |

12 1 05 32 | 56 51 23 5 | 2.1 23 56 1 |

1)1 6 5 3 | 6 5 6 3 2 1 | 1 (6 5 3 2 1) |
长 伯 夷 次 叔 齐

6 5 3 5 2 | (6 1 2)6 2 7 6 | 6 5 6 1 — (1 5 3 2) |
一 母 同 胞，

0 1 1 — | 1 2 5 6 1 — | 6 1 6 3 2 3 5 |
兄 让 弟 弟 让 兄

2 3 5 7 6 | 5 3 5 6 5 7 6 | 5 6 1 4 3 2 3 |

5 3 5 6 5 7 6 | 5(6 5 1 2 3 5) 6 | (四门) 3 · 2 3 2 |
把 江 山

1 6 3 5 2 3 1 | 1 6 5 6 | 1 2 3 5 2 3 1 |
不

1 2 3 1 2 1 6 | 5 — 1 2 1 6 | 5 1 3 5 |

3 — 3 5 3 2 | 1 · 2 1 2 7 6 | 5 3 5 6 艹 6 · i 5 — | (接【慢二流】)
要，

北路〔倒三秋〕，为旦、净行多用的唱腔。以数唱数字为特征，从一至十，依照一定的顺序，递增递减，一顺一倒，反复演唱。旦脚上句落宫音，下句落徵音，如《法场生祭》王金爱唱段；净腔一般上句落角音，下句落羽音，如《花园跑马》齐王唱段。

〔倒三秋〕唱词例：

(上句)	(下句)
一二，	二一；
一二三，	三二一；
一二三四，	四三二一；
一二三四五，	五四三二一；

一二三四五六，　　　　六五四三二一；

一二三四五六七，　　　七六五四三二一；

……

北路慢皮〔丢句子〕(宝河又叫“两板半”)，此腔常用于〔慢皮〕与〔慢二流〕之间，三眼板，各行当皆用。一句唱词分两节演唱(七字句为前四后三，十字句为前六后四)，每干唱一节，胡琴奏一个与唱腔旋律、节拍相应的模拟式过门，上下句往复进行。

北路〔八板头〕，旦行专用腔。常用在起板与慢皮之间，犹如京剧闹龙，属色彩性唱腔，《三司大审》、《打金枝》中有此腔。

北路“附加短腔”，在二流的每句唱词后面加上四至五字的词语，相应地在句后附加一种短腔。例如：

选自《沙陀搬兵》李克用唱段

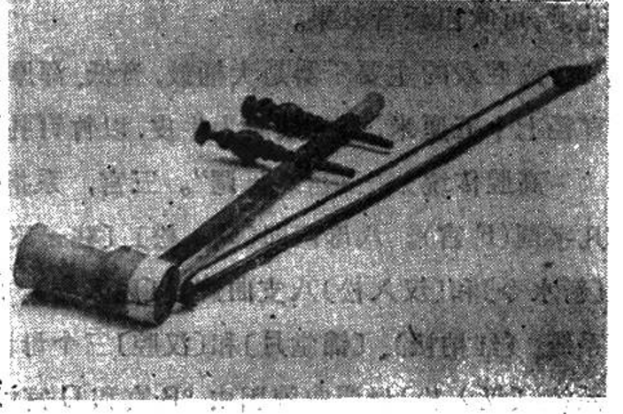
1/4 0 3 | 63 12 | 3 21 | 0 6 | 6561 | 2 02 | 3 1 | 1 35 |
恼 恨(那) 国舅 段 文 丑(他) 恶言 出

2 | (2123 | 5635 | 65361 | 2 12 | 3656 | 61 2 | 2)3 |
口， 他

2161 | 3 6 | 0 5 | 3235 | 1·6 | 3 61 | 1235 | 1 | (下 略)
笑 孤王 礼 不 周我 火上 加 油，

另外，还有〔满江红〕、〔花脸弋板〕、〔垛句弋板〕等变化唱腔。

弹腔调门过去有严格规定(祁剧传统调门上字调相当于C调)：上午为正戏，调定“乙字”(B调)或“正宫”(A调)；下午为“三小”戏，可用六字调(G调)。各行当用嗓也不相同：生行用半阳半阴(即真假嗓)演唱，前半腔用本嗓，后半腔用假嗓，也有全用真嗓唱的；净行多用炸音、沙音结合，也有全用真嗓的；老旦与丑行皆用真嗓；青衣、花旦尽用假声。

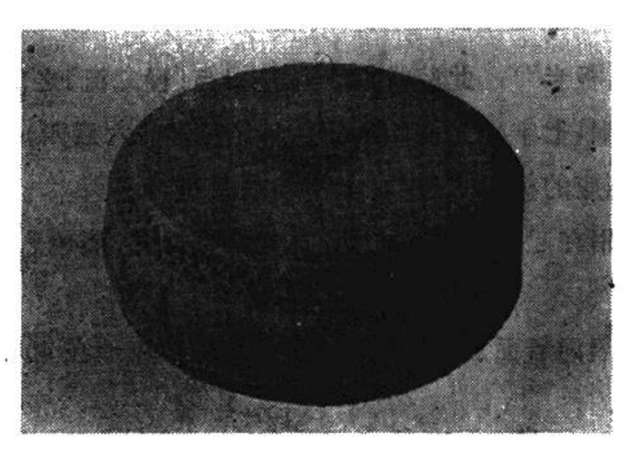


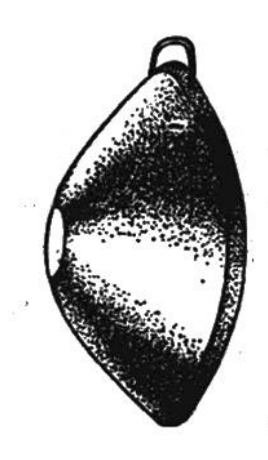
北路唱腔除青衣、花旦为徵调式外，老生、净、丑、小生、老旦均唱宫调式。凡唱三眼板，多从头眼起腔。

杂腔小调有男女〔安春(庆)〕，正反〔七句半〕等。

祁剧的主奏乐器为祁胡(二胡)，外形与京胡相似，发音高脆，音质清锐(见图)。祁剧的打击乐器，也很有地方特色，有高音鼓(见

左图)、帽形燥鼓、钵形高音小锣(见右图)，均属高音乐器，音质明亮、清脆；另有低音大锣、大钹，音响浑厚。





常用过场曲牌有〔小桃红〕、〔傍妆台〕、〔水龙吟〕、〔大排队〕、〔盾牌锣〕、〔跛子锣〕、〔挂牌锣〕、〔四边静〕、〔三二一〕、〔水底鱼〕、〔挑头〕等。

辰河戏音乐　　辰河戏包括高腔、低腔、昆腔、弹腔等四种声腔和过场音乐。

高腔：唢呐帮腔，大鼓领奏，宫调严谨。唱腔由数板和帮腔(帮腔形式共有十余种)组成。板眼和帮腔句式用符号标示，叫“圈腔点板”。

板	眼	过　板	尾　板	冲　腔	上　腔	下　腔	衮　子
×	丶	一	ㄱ				

高腔唢呐为本地土唢呐。筒音为 f^1；有正孔七个，自下而上音名为 g^1、a^1、$^{\flat}b^1$、c^2、d^2、e^2、$^{\sharp}f^2$；背孔一个为 f^2。g^1 和 a^1 孔同时开放的 a^1 音略偏低；e^2 音则略偏高。g^1 和 f^2 孔同时开放，再开放 a^1、$^{\flat}b^1$、c^2、d^2 的其中任何两个以上音孔时，则 f^2 音具有独特的色调。背孔 f^2，可吹出泛音效果。

高腔戏的主要乐器是大桶鼓，音低、浑厚，共鸣大，鼓身为圆筒形，高约一米左右，鼓面直径七十五厘米，两头鼓面为牛皮，以竹钉扎蒙。

高腔传统分“三宫八母调”。三宫，系指唢呐常用的上字调(C 宫)、乙字调($^{\flat}$B 宫)、凡字调(F 宫)。八母调即〔风入松〕、〔驻云飞〕、〔锁南枝〕、〔红衲袄〕、〔锦堂月〕、〔汉腔〕、〔新水令〕和〔汉入松〕八支曲牌。〔风入松〕、〔驻云飞〕和〔锁南枝〕三个母调曲牌同属 C 宫系统；〔红衲袄〕、〔锦堂月〕和〔汉腔〕三个母调曲牌同属 $^{\flat}$B 宫系统；〔新水令〕母调属 F 宫系统；〔汉入松〕母调曲牌因由 $^{\flat}$B 宫和 C 宫“相拌”而成，故称为“双宫”。各母调曲牌基本唱腔如下：

(一)〔风入松〕母调

数板【风入松】

选自《蜜蜂头》郑士德唱段

将儿 比着(哇) 鸦, 鸦 能 知 反 哺,

比 着羊, 羊(哪)有 跪乳之 恩, 狐兔 有

守丘 之 德, 豺 狼有 报 本 之心,(下 略)

冲腔【风入松】

选自《蜜蜂头》郑士德唱段

唢呐

(白)奴才! (唱)枉 读 圣 贤 书

(下 略)

原下腔【四边静】

选自《葵花井》玄女娘娘唱段

唢呐

野 花 闲 草 满

地 愁。

(二)〔驻云飞〕母调

选自《目连传》观音化身唱段

数板【半天飞】

丈 夫 去 后, 辜负 奴

35232 2　2316 6 0 | 351 6 2 32 1 | 0 5 - 2316 |
花样　姣娆　柳样　轻　盈。　每　夜里

35132 2　2316 6 0 | 5 12 1 6 2 3 2 1 | 5 5 4 5 2 1 |（下略）
罗帐　香销，　纱窗　月　冷，　长夜　迢　迢。

选自《槐荫记》董永唱段

上腔【驻云飞】

喷呐（1 . 6 2 3 5 |

4/4 5 5 . | 5 32 121 6 - | 1 . 6 2 3 5 |
不幸　荒　年　丧　父

5 2 3 2 1 6 5 | 1 - 3 5 | 5 1 6 23 2 1 | 6 ）
5 3532 2 1 6 | 1 - 0 0 | 0 0 0 0 | 0
亲，

选自《槐荫记》董永唱段

平下腔【驻云飞】

喷呐（2 . 3 5 6 5 | 5 3532 2 1 6 | 2 3 5 2 3 2 |

4/4 2 3 1 6 | 2 . 3 5 6 5 | 5 3532 2 1 6 | 2 3 5 2 3 2 |
无　钱　来　安　葬。

0 2 2 1 6 2 | 1 - 6 2 1 | 1 5 4 5 6 4 5 | 5 ）

选自《槐荫记》董永唱段

平腔【驻云飞】

喷呐（1 - 2 - | 5 6 1 6 5 4 6 | 5 . 6 5 - ）|

4/4 2 1 6 | 1 - 2 - | 5 6 1 4 6 | 5 . 6 5 - |
身　当　傅　家　门，

选自《槐荫记》董永唱段

犯腔【驻云飞】

喷呐（5 - 5 - | 4 5 6 1 6 | 5 4 6 5 - |

4/4 5 - 5 - | 4 5 6 1 6 | 5 4 6 5 - |
提　起　好　伤　心。

选自《槐荫记》董永唱段

唢呐

下腔【驻云飞】

归家安葬老爹

尊。

（下略）

（三）〔锁南枝〕母调

数板【锁南枝】

选自《目连传》罗卜唱段

我也不饮酒，我也不茹荤。

我只得尊佛法守佛经，

上腔【锁南枝】

选自《目连传》罗卜唱段

唢呐

天开眼，

神有灵。

（下略）

选自《目连传》罗卜唱段

平下腔【锁南枝】

唢呐(

持斋把素甘清净，

)

选自《目连传》罗卜唱段

下腔【锁南枝】

唢呐(

虎狼犹如鹿家驯。

)(下略)

(四)〔红衲袄〕母调

数板【梁州序】

选自《琵琶记》赵五娘唱段

此去到了昼锦堂前，

倘若是见得到儿公婆，她道我

就不该侍奉二老，(下略)

选自《红梅阁》朝霞唱段

上腔【红衲袄】

唢呐（6 5 3 2 2 6 |

他为你 摧残容颜如花貌，

选自《红梅阁》朝霞唱段

下腔【红衲袄】

腰枝瘦得似柳条，

（下 略）

(五)〔锦堂月〕母调

数板【金索挂梧桐】

选自《大红袍》李三娘唱段

今日也下雪 明日也下雪，有一日太阳高照，

（下 略）

选自《目连传》玉母唱段

上腔【锦堂月】

灵胎脱化，

选自《目连传》玉母唱段

下腔【锦堂月】　　喷呐（5 － 6156 1 | 0 16 65 3 |

4/4 6 61 2 | 5 5． 6156 1 | 0 65 32 5 |

莲 池外 神（哪） 龙 听

35 5 － 132 | 2 1765 6 － | 565 ）

1 2． 2 65 6 | 6 － 0 0 | 0 （下略）

法，

（六）〔汉腔〕母调

数板【端正好】

选自《大红袍》刘承佑唱段

4/4 5 53 | 25 32 316 0 | 51 21 231 6 |

叫 刘（哇） 一 与王 二，

3 1 16 0 0 | 51 1 216 6 | 23 16 1 60 |

你 与我 解绒 绳 放 海 青，

选自《大红袍》刘承佑唱段

上腔【端正好】　　喷呐（3 | 6 － 5 － |

4/4 3 － | 56 3 532 3 | 3 0 5 － |

论 英 雄 猛 似

5 13 2 16 |

5 13 2 － | 5． 5 61 6 | 0 62 16 65 |

虎，

3 2 3 61 2 | 21 36 5 52 | 3 － ）

选自《大红袍》刘承佑唱段

下腔【端正好】

唢呐（1 . 2 1 5 6 | 6 5 1 - 6 1 | 2 3 5 6 1 2 |

4/4 3 . 0 | 3 - 2 - | 1 . 2 1 5 6 | 0 1 - 6 1 | 2 - 0 0 | 0 2351 6 . 56 |

足 尖 尖 跨 雕 鞍，

3 . 21 6 0 | 1 2 3 5 2 6 5 | 6 - ）

选自《白兔记》刘承佑唱段

平腔【端正好】

唢呐（2 1 2 3 5 3 | 0 2 1 1 2 | 3 5 3 - |

4/4 6 3 3 . | 2 1 2 3 5 3 | 0 2 1 1 2 | 3 5 3 - | 0 5 - - | 5 1 6 1 |

一 个 个 暂 歇 邮 亭。

3 5 - - | 5 2 1 6 | 2 - - 0 ）‖

（七）〔新水令〕母调

选自《目连传》罗卜唱段

数板【新水令】

4/4 1 6 6 5 | 5 1 6 5 5 1 6.53 | 0 0 2 1 . | 21 6 . 565 3 . |

思随风 絮飞 撩 乱， 心 自 痴 顽。

0 5 6 5 0 3 | 1 6 5 1 . 0 | 0 6 5653 0 | 1 6 5 613 3 |

我 举目 把 孤云 盼， 云 停处 心与 俱还。

上腔【新水令】

选自《目连传》罗卜唱段

唢呐（

4/4

根 犹 露 草 长 纷 蕃，

选自《目连传》罗卜唱段

下腔【新水令】

唢呐（

4/4

割 股 无（哇） 能

心 心 赧，

（下 略）

(八)〔汉入松〕母调

〔汉入松〕母调中曲牌的“基本腔”是〔汉腔〕母调的上腔和〔风入松〕母调的平下腔相连接，此间为大二度转调。如〔甘州歌〕(《目连传》益利唱)的上腔接下腔：

♭B宫【汉腔】上腔

唢呐（

4/4

遥 望 着 明（唦） 星 朗朗，

（前6一后5）C 宫【风入松】下腔

与 日 月

i̇ . 2̇i̇6 5 . 6 | i̇ 3̇ 5̇ i̇3̇i̇ 2̇ |

0 0 0 0 i̇ | 3̇ 3̇5̇i̇ 0 0 | 2̇4̇ 5̇ . 6̇5̇ 4̇ . |

号 三 光，

i̇2̇i̇6 5 . 6i̇ 2̇.4̇ | 5̇ . 4̇5̇ 2̇ i̇ . | 6 0 ）（下 略）

曲牌分类：同一母调，腔、结构类型相似的曲牌归为一类。属〔风入松〕母调的曲牌分为〔黄莺儿〕、〔调子〕、〔风入松〕、〔玉芙蓉〕、〔泣颜回〕五类；属〔驻云飞〕母调的曲牌分为〔驻云飞〕、〔园林好〕、〔江儿水〕和〔四朝元〕四类；属〔锁南枝〕母调的曲牌分为〔锁南枝〕、〔要孩儿〕和〔二犯小桃红〕三类；属〔红衲袄〕母调的曲牌分为〔红衲袄〕、〔懒画眉〕、〔香罗带〕三类；属〔锦堂月〕母调的曲牌分为〔锦堂月〕、〔金索挂梧桐〕两类；属〔汉腔〕母调的曲牌分为〔端正好〕、〔点绛唇〕、〔啄木儿〕、〔油葫芦〕四类；属〔新水令〕母调的曲牌分为〔新水令〕、〔山坡羊〕、〔三仙桥〕、〔桂枝香〕四类；属〔汉入松〕母调的曲牌分为〔甘州歌〕、〔七贤过关〕两类。

辰河高腔还有〔经文〕、〔佛赞〕、〔七句半〕、〔讴歌〕、〔南宫调〕、〔草平腔〕等部分杂腔形式。

“合宫拌调”为辰河高腔的常用创腔手法。即由不同宫系的两个母调曲牌的“腔”之片断，组合成同宫的新腔。

弹腔：主要源于荆河戏和常德汉剧。以南、北路为主，另有〔草鞋板〕、〔七句半〕、〔三更天〕、〔八音联弹〕、〔倒扳桨〕等曲调。不同行当发声各有特点：青衣、花旦、小生均用小嗓；老生、花脸、丑脚和老旦、彩旦均用大嗓。过去老生与小生有半真半假（即前半腔用真嗓，后半腔用假嗓）的唱法，叫“低攀高”、“吊葫芦”。

低腔与昆腔：均属曲牌联套体。在腔调上无根本区别，只是伴奏乐器不同，昆腔用曲笛，低腔用唢呐。《少绿袍·游园赠钗》中一堂昆腔九腔中的〔收江南〕，与《百花亭·斩巴》中的低腔〔下小楼〕腔调极为相似：

【收江南】 i̇ . 5 6 | 3 5 3 2 | i̇ – 6 5 |

【下小楼】 0 3 2 3 1 | 3 1 3 2 | 0 i̇ 6 3 |

3 . 5 6 i̇ | 5 3 5 – | 0 5 1 2 |

5 6 6 3 | 2 . 3 5 – | 0 5 1 2 |

2 5 3 2 | 1 2 1 – | （下 略）

3 . 2 1 2 | 0 3 – 5 | 1 7 6 – | （下 略）

同一曲牌，在演唱风格上，昆腔较为典雅、优美、细腻，而低腔则比较奔放、热烈、质朴。

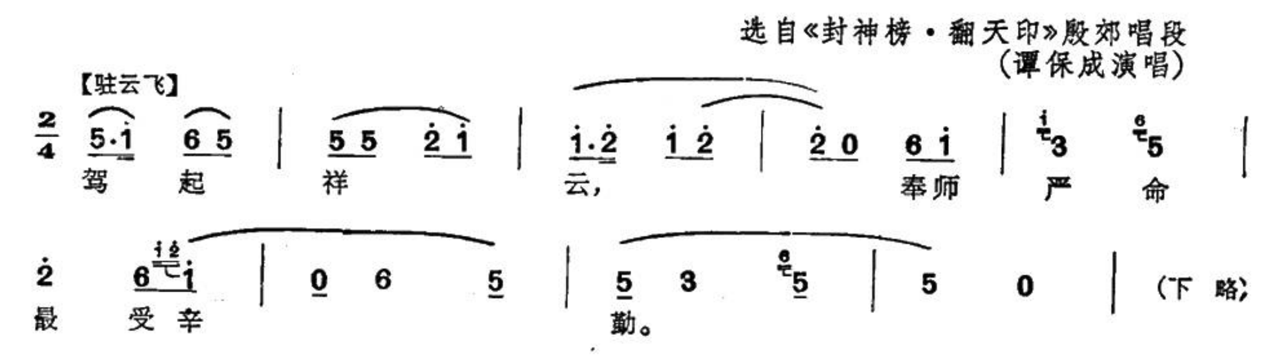
辰河戏常用的过场曲牌有：〔万年欢〕、〔水龙吟〕、〔小开门〕、〔大开门〕、〔节节高〕、〔柳青娘〕、〔凄惶调〕、〔哭皇天〕等。

衡阳湘剧音乐　衡阳湘剧的唱腔有昆腔、高腔、弹腔及部分杂腔小调。今以弹腔和高腔为主，尚保存一部分昆腔剧目。舞台语言以衡州官话为基础，结合中州韵规范而成。

昆腔：传统曲牌有“粗牌子”、“细牌子”之分。粗牌子古朴粗犷、腔简字多，演唱速度稍快，多用一眼板，用唢呐或曲笛伴奏；细牌子细柔婉转、腔繁字疏，演唱速度较缓慢，多用三眼板，以曲笛伴奏，也有用唢呐伴奏的。咬字行腔特别讲究，四声五音均有定格，但因长期受地方语言声韵的影响，故具有浓厚的地方特色。

高腔：有散板、一眼板、无眼板三种板式，以一眼板为主。根据音乐素材、调式、旋法特征与传统运用习惯，曲牌归纳为十一类。

〔驻云飞〕类。包括〔猫儿坠〕、〔忆多娇〕、〔掉角儿〕等曲牌。曲调属五声徵调式，也有少量商调式。基本腔：



〔四朝元〕类。包括〔铧锹儿〕、〔江头金桂〕等曲牌。曲调属五声羽调式。基本腔：

选自《封神榜·翻天印》殷郊唱段
（谭保成演唱）

【四朝元】

父 王 昏 迷， 淫乱 在 宫 帏， 把 朝 事 不 理，（下 略）

〔锦堂月〕类。包括〔黄莺儿〕、〔集贤宾〕、〔二郎神〕等曲牌。唱腔上句多落商音，下句结音为羽。基本腔：

选自《目连传·观音上寿》观音唱段
（谭保成演唱）

【锦堂月】

2/4 3·5 1 2 | 6 3 | 3 1 2 | 0 3 5 | 0 6 3532 |
寿 诞 佳 日， 看

2 0 | 2 1 2 | 676 5 | 6· 7 | 7 0 |（下 略）
香 焚 金 猊，

〔桂枝香〕类。包括〔山坡羊〕、〔红衲袄〕、〔懒画眉〕等曲牌。均属五声羽调式。基本腔：

选自《封神榜·七箭书》赵公明唱段
（谭保成演唱）

【桂枝香】

2/4 5 6 | 5 3 2 | 2 3 | 3·i 356 | 6 5 3 2 |
昕 兄 言 来 令 人

3·2 565 | 0 i 6 3 | 5·6 5 65 | 3·5 232 | 3 0 |
焦 躁，

i 5 6 5 | 3·i 356 | 653 232 | 565 353 | 0 1 3 21 | 2·321 6 1 |
他无端 拒 敌 王 师， 恨姜尚 藐 视

0 2 3 2 | 5·6 5 5 | 3·5 3 2 | 1 2 1 | 6·1 565 | 6 （下 略）
吾 教。

〔香罗带〕类。包括〔五更转〕、〔解三酲〕等曲牌。五声角调式。基本腔：

选自《拷打吉平》吉平唱段
（周友贵演唱）

【香罗带】

2/4 6·1 | 2·321 6 | 0 1 6 5 | 5·i 6 5 | 3 232 | 3 0 |
平生 秉 忠 心，

1 2 6532 | 1·2 3 5 | 2 3 6 5 | 1 0 2 3 | 1216 5 | 2·3 2 6 |
常怀 社稷 常 怀 社

1·2 1 6 | 5 6 5 | 3·5 2 3 | 1 - | 2 3 1 2 | 3 (下 略)
稷。

〔八声甘州歌〕类。包括〔甘州歌〕、〔泣颜回〕等曲牌。属五声商调式。基本腔:

选自《目连传·十友登程》十友唱腔
(谭保成演唱)

【八声甘州歌】

2/4 5 3·53 | 351 2 | 2 3 5 7 | 6·1 6 6 | 5 353 |
兄 弟 慕 道,

5 5 5 | 6 6 0 | 5 6 5 3 | 2 1 2 | 3·2 3 5 |
纵是 关 山 迢 递, 敢 惮

2 3 2 1 | 6 - | 6 1 3 | 2 (下 略)
劬 劳。

〔锁南枝〕类。包括〔孝顺歌〕、〔耍孩儿〕等曲牌。属五声商调式。基本腔:

选自《封神榜·七箭书》赵公明唱段
(谭保成演唱)

【锁南枝】

2/4 6 5 | 3·2 1 | 2 0 | 5 6 1 | 2 3 2 |
本 一 流 喜 相 投,

7·6 5 | 616 0 | 1 5 6 1 | 6561 3 0 | 2 2 3 2 |
本一 流 喜相 投, 名播 三光

3 6 5 3 | 2 3 2 6 | 1 0 2 | 3 5 353 | 2 (下 略)
诚 不 偶。

北〔一枝花〕类。包括北〔梁州第七〕、北〔四块玉〕、北〔驻云飞〕等曲牌。属徵调式。基本腔:

选自《混元盒·坛台诉冤》韩氏唱段
(周友贵演唱)

北【一枝花】

サ)0(5 5 2 3 5 - 1·2 121 1 2 - |
(白)黑雾云(唱)渐 渐 高,

2 2 1·2 3 2 1 6 0 5 6 1 2 121 616 6 | 2/4 3 3 3 |
把 俺 这 屈死 的

2·3 535 | 0 6 5 3 | 2 · 32 | 1 2 1 | 1 2 |
幽　　　　　魂　　　　现。

1·2 1 6 | 5 6 3 | 5 − | (下 略)

〔驻马听〕类。包括〔得胜令〕、〔雁儿落〕等曲牌。属五声羽调式。基本腔:

选自《平四郡·单刀会》关公唱段
(谭保成演唱)

【驻马听】

2/4 0 1 3 5 | 1 121 | 3 1 6535 | 3 0 2 1 | 6·1 612 |
只杀得　天　昏　地　　　暗,　　日　月

0 5 3 2 | 3·2 1 | 0 2 1 1 | 6·1 5515 | 6 (下 略)
无　　　光。

〔汉腔〕类。包括〔点绛唇〕、〔天下乐〕、〔油葫芦〕等曲牌。属五声徵调式。基本腔:

选自《置田庄·尉迟耕田》尉迟恭唱段
(谭保成演唱)

【点绛唇】

2/4 5·6 121 | 6 121 | 3 2 | 0 3 1216 | 6 6 6 | 5 353 |
龙　颜　　　迩　　　近,

5 0 | 5 3.52 | 0 3 5 | 6 6 6 | 5 353 | 5 0 | (下 略)
山　　　林　　　隐。

犯腔、杂曲类。这类曲是以"犯"、"带"组成不同的集曲。此外,凡不能归类的曲牌如〔香柳娘〕、〔皂罗袍〕等均作杂曲。

弹腔:南路有特点的唱腔有"八板头"、"十板头",北路有"十八板"、"吊句子"。吊句子分单、双。单吊句每唱半句甩一腔,间奏一个过门;双吊句以全句唱词为一腔,间奏一个过门。

双吊句例:

选自《宋江斩虎》李虎唱段
(谭保成演唱)

1/4 (0 5 | 3 5 | 2321 | 6121 | 2 5 | 3653 | 2321 | 612) |

3 5 | 2 | 2 | 0 1 | 3 | 1 | 351 | 1232 | 3 |
赛　阎　罗　裴　天　雄　面恶　心　善,

3(5 | 3 2 | 1232 | 3 5 | 3 2 | 1.2 | 123 | 3)1 | 2.5 |
待 众

3 | 3 1 | 3 | 1 | 253 | 3.2 | 1 | 1 |(下略)
将 如 手 足 义气 金 兰。

另外，还有“倒挂金钩”(以唱数字为特征)以及南北路相转的唱法。各行当用嗓的方法是：旦、小生用假声；生行、老旦用本嗓；净用粗嗓。

常用伴奏曲牌有〔大开门〕、〔将军令〕、〔到春来〕等约一百二十支。打击乐开台锣鼓有“江湖开场”和“大鼓开场”。常用锣鼓点有〔五击头〕、〔长槌〕、〔摆五槌〕、〔三炮〕、〔衬子〕、〔双破碑〕等。

常德汉剧音乐　常德汉剧的唱腔分为昆腔、高腔、弹腔和杂腔小调。今以弹腔为主，高腔次之，昆腔戏已极少。

舞台语言以常德官话为基础与中州音韵相结合，故谓“中州韵、常德音”。语音为五声：

调类	阴平	阳平	上声	去声	入声
字例	妈	麻	马	骂	抹
调值	44	23	22	25	25
相对音程值	66	35	33	3i	3i

所用辙韵基本上为“十三辙”，外加“耳儿”韵，称半韵，统称为“十三个半韵”。咬字有“闭口”、“空口”、“满口”等法则，字分尖、团。

高腔：旧有“草平腔”之称。长期与地方语言相结合，吸收民间渔鼓、孝歌、傩腔、劳动号子及佛、道音乐发展而成。曲牌分南北两路：〔红衲袄〕类曲牌属于南路；〔汉腔〕类曲牌属于北路。例如：

北路〔汉腔〕基本腔：

选自《赐马挑袍》关羽唱段
(黄天志演唱)

サ5 3i i 63 5 - 6.5 4 - 0 5 35 5 5
宴 摆 九 里 仁

6 i̇ – 6·5 4 – 5 – i̇ 6·5 4 5 – 0 |
义　　　　　　　　厚，

(打击乐略) (可　) 6 – 3 5 i̇ 6 6·3 5 i̇ 6 56 4 – 3
似　　　　这　等　(吓)!

2/4 (打　打打) | 4/4 5 3 5 2 2 0 | 3 5 3 5 2 3 |
忧　心　切　切，　昼　夜　昏

i̇ 6 · 5 5 | (可　) 0 2 5 3 | 5 3 · 2 3 2 |
花，　所　为着　何　来?

0 3 2 1 | 2 · 3 6 – | 0 3 2 3 |
都　只　是　为　(呀)

2 · 3 5 – | 2 3 2 1 6 1 2 3 | 1 – – – | (下　略)
仁　　　　兄

南路〔红绣鞋〕基本腔:

选自《双拜月》王瑞兰唱段
(李筱凤演唱)

4/4 0 0 1 1 6 | 5 – 3 2 1 | 6 0 1 6 5 1 |
本　(哪)　当　要　步　儿

1 3 2 1 6 – | 6 1 1 5 | 2 2 5 3 2 3 |
往　前　行，

3 0 0 0 | (打击乐略) サ 5 – 5 1 2 5 6 5 35 3
非　是　姐

2 3 2 1 6 – | 6·3 1 1 3 2 3 · 2 1 6 5 6 1 – |
欲　行　则　止，

4/4 0 0 5 6 1 | 1 1 2 5 3 | 0 0 6 1 2 1 |
适才　间　离　了　绣　阁　来　在

6 1 1 1 | 0 0 56 1 | 2 1 6 5· |
南 楼, 见了些 桃 红 柳 绿

6 1 2 1· | 1 3 26 1 | 0 5 61 1 |
粉 蝶 穿, 妹 妹 呀! 不 由 人

61 5 2 66 | 5·6 56 1 - | 13 21 61 6 |
万 感 伤 情我 愁 闷

5 - - 6 | 6 - - - | (下 略)
怀

常用曲牌包括〔驻马听〕(宫调式)、〔风入松〕(徵调式)、〔小桃红〕(角调式)、〔甘州歌〕(商调式)、〔山坡羊〕(羽调式)和〔汉腔〕(角、徵调式)等多种类型。宫调式曲牌运用较广，有的曲牌常突出"清角"，构成徵、商调式交替。观音戏高腔艺人说：高腔有"三十六腔(基本腔)、七十二调板(曲牌)"。唱腔分散、过、撞板三种起腔形式；有整板、散板与锣鼓包腔三种收腔。放腔的句头、句尾均唱过板，收句尾字撞板。帮腔多为人声帮腔与唢呐吹奏相结合，乐器用土锣、大鼓。帮腔的行腔有"上和"与"下和"之分，一种是腔调翻高八度相和，一种是转变尾腔的调式调性。例如〔风入松〕：

(上和)

2/4 3523 56 | 35 3 0 | 63 5 | 06 5653 | 3· 2 | 1· 3 | 2 - |
姓 名 扬，

(下和)

2/4 6156 12 | 61 6 0 | 36 1 | 02 1216 | 6· 5 | 4· 6 | 5 - |
姓 名 扬，

另外，"九腔十八板"和"九板十三腔"均为常德高腔中有特点的腔调。"九板十三腔"例：

サ 1 1 321 1· 3 6 32 12 6 361 1 -
(哎 哎) 说是 我的 老 夫人，

163 1 - 16 5 | 2/4 136 6 | 03 61 | 16 56 |
我 只 得 将 好言 从 头

013 61 | 3· 1 | 1 - | 61 564 | 5 - |
奏 起，

2·3 53 | 03 26 | 1· 63 | 1 - |

昆腔：近半个世纪只保存了《天官赐福》、《封相》、《大八仙》等几出吉庆戏。但保存成套曲牌和散牌子尚有二百多支，南北曲皆有。旧有高、昆间唱形式，如《葵花井》以高腔为主，内有两场唱昆腔。也有昆、弹混用的，如《凤仪亭》等剧目。弹腔戏中发兵、点将、饮宴等场合也常用昆腔牌子吹奏。

弹腔：南路有特点的唱腔有〔马头慢三眼〕、〔老板头〕、〔关东调〕，五十年代后创用了“流水板”。反南路有特点的有〔八块屏〕、〔慢三眼〕，在《落花园》等剧中，八句长唱腔都有不同的处理。谱例如下：

适才间舍身崖命归泉下

（《落花园》陈杏元［旦］唱腔）

聂长发、李春湘演唱
李 少 先记谱

【倒板】

适才间 舍身崖 命归泉下，命归 泉下！

（大 大大 ……）

慢一倍

耳 边 厢

3512323) 32355 3521 (12321) | 3235 3235 23521 6.(276 |
又 听得 走 石

56726) 6.335 6.165 3535653 | 6 6 6.165 353561 5616543 |
飞 沙，

235121 2 2 (过门略) | 65611 6.165 1132 5656765 | 6 6 6561 6.165 43521 |
睁 开 了

61561 66165 1.232 5656765 | 6 6 65616 5.653 2123 | 531654 5 5 (过门略) |
昏 花 眼

6.165 3.532 16512 3.(561 | 5623) 33135 6.165 33523 |
观 看 四

5 5 65616 5065 353565̇61 | 33526 1 03 2135 1(35 |
下，

231235 1043) 23212 30(53 | 23212 3 3) 56535 6.165 |
啊！ 啊！

4 4 3 35 2.532 1612 | 3032342 3 3 (过门略) | 22356 3.521 5612 56152 |
救 奴 命

3305 353561 3.526 1.(235 | 65321) 2135 261612 (12321)2 |
却 是

5 5 3235 123521 6 6 | 355166 6.165 2310.2 121235 | 235121 2 2 (过门略) |
仙 女 菩萨。

22355 3.521 1165 1612321 | 2 2 2 2 2135 232161 |
却 原 来

23511 2 2 5561 56153 | 2 2 2 1 3532 1235 |
是

23521 1 6 76722 72765356 | 103217 1̂ (过门略) 0 2 | 5 5 3.532 1612 3.(56i |
小 姐 在 花 园

5623) 1635 2321 70656 | 1 (726722 6.276 5676i) |
玩 耍，

6 651 23212 56i52 3.(56i | 5623) 5 35 2651(2 12321) |
一阵 风 吹 至在

5 5 3235 123521 6.(276 | 56726) 5235 66i65 35356532 |
官 宦 人

i 56 6.i65 35356656i 5.643 | 235121 2̂ (过门略) | 56i5 6.(i 6i65 35 6) |
家。 亦非 是

1.2635 3556 5653 2123 | 53i654 5.(6 56i43 21235) |
妖魔 怪

2235 33532 1612 3.(56i | 5623) 2 53 23521 7.656 |
小 姐 你休

1 (2 7276 62776 5676i) | 2 2 2 12 5652 3 3 |
怕， 奴本 是

2221 3235 6.125 3 21 | 163 235 6(276 56726) |
落 难 女

1.6 1 2 6276 5.(643 | 21235) 6 61 2 35 2321 |
小 姐 详

1216 6 1 2135 2161 | 2311 2 2 7 6 7̂(2 | 5 6 1̂) ‖
察。

南路平板能唱长短句式唱词，有时夹用〔新水令〕头子、〔清江引〕尾声、〔黄八板〕、〔梅花题〕等古老的过门和伴奏曲头；〔滑腔〕、〔赣州调〕、〔来凤腔〕等也与平板夹用。另外，用6－3定弦唱平板又被称为〔北路平板〕。

北路，最有特点的唱腔叫“吙腔”。小丑、小旦、小生同腔，上句落宫音，下句落徵音，调式结构与旦腔基本相同。有专门的“吙腔”剧目，如《打跛骡》、《三元会》等。〔九腔十八板〕、〔转窝子〕是北路慢皮中最富于旋律性的唱腔；关羽戏唱腔还融合了南路腔调，称“夫子腔”；〔飞快一流〕是极快的三眼板唱腔，长于表现激昂情绪。〔反北路〕，胡琴 6－3 定弦，多走低腔，情调悲切；〔南反北〕为南路弦式行北路低腔，《八义图·法场》用此腔，富于悲剧气氛；〔草鞋板〕上句落商音，下句落徵音，有五个不同特点的尾腔，在《千里送京娘》一剧中，与北路结合使用。

杂腔部分有〔吹腔〕（包括安庆调）、〔七句半〕、〔两句半〕等，有高低之分，也可以南北兼用。另有〔银纽丝〕、〔小放牛〕、〔三更天〕、〔太阳歌〕等小调。

伴奏：分文武场。武场原用土锣、大锣、双钹，今已发展为土锣、苏锣、京锣、双钹的三套打击乐；文场以胡琴为主，同时亦重吹工，以能掌握“内五外八调”为名手。清代以来，场面分“江湖路”和“一家路”。“江湖路”指各家共有剧目的曲牌与锣鼓经，“一家路”是清代以来常德府四大名班演出的“一家戏”中的曲牌和“点子”，各有自己的特点。常用的伴奏曲牌有〔大开门〕（分一、二、三流）、〔傍妆台〕、〔大小戟〕、〔朝天子〕等；常用锣鼓点有〔大击头〕（分一、二、三流）、〔风老大〕、〔哀子〕等。“内五调”和“外八调”是指曲牌吹奏时的转调和曲调发展手法。一支曲牌运用“内五调”（清角为宫或变宫为角）可在宫调、调式及色彩上发生种种变化，故有“吹无底”之说。

荆河戏音乐　荆河戏音乐包括高、昆、弹、杂多种唱腔和伴奏曲牌。今以弹腔为主。舞台语言以津市官话为基础，结合中州韵规范而成。

高腔：现仅存《祭头巾》、《薅豆》等少数折子戏，属“杂高”范畴。纯用地方口语，结合当地民歌。如《薅豆》中张浪子唱腔：

艹 636 3 3 631 3 6· 1 － | 313 1 1 353 35 5 5 － |
说起 天高 不算 高（哪 咳）， 说起 天亲 怄死 人（啰）。

与流行于澧北民间的〔丧鼓〕（民间艺人夜间为亡者所唱的丧歌）中的“吟腔”极为相似：

艹 0 1 6 3 36 3 1 3 61 1 － （冬 冬）| 6 3 1 3 5 3 356 5 － |
我一不讲 天地 阴阳（哎）， 二也 不讲 夏禹 成汤（呵）。

昆腔：有“正昆”和“杂昆”之分。现存剧目有《封相》、《赐福》等单折。因其大部分演唱神仙故事，亦称“神戏”；又因多用笛、唢呐伴奏，又称“吹腔”。部分曲牌今已作为过场音乐使用。

弹腔：又称“南北路”。北路中小生、旦、丑与生、净、老旦唱腔各有区别，生行有末、净、生之分。其中〔龙摆尾〕为较有特色的三眼板的抒情长腔：

选自《男斩子》杨延昭唱段
（谢天才演唱）

【龙摆尾】

4/4 3·1 6 5 | 5 3 5 65 3 5·1 6165 | 3 － 6·1 6 5 |
见 老 娘

3 23 5 6 5 3 2 | 1235 2 1 6161 2 3 | 1 · 6 363 1 |
我 施一 礼

1·2 7656 1 － | 5 5 3 2·4 3432 | 1 · 7 6727 6276 |
躬 身 下

5 － 1·2 7276 | 5·6 1 1 6·1 6 1 | 2 3 4 3 5 3 2 |
拜，

1·2 3 53 2 3 2 1 | 6 1 1235 2 1 7 6 | 5 3535 6 5 6 |

サ 2 · 32 1 2 3 5 3 2 7·6 5 6 | （接【一流】）
哎！

《挑袍》中关羽所唱〔龙摆尾〕，又有不同的特点。

“呔腔”，唱腔结构与旦腔基本相同。上句落宫音，下句落徵音，具有山陕风味。如《打跛骡》中路遥所唱的“呔腔”，诙谐别致：

选自《打跛骡》路遥唱段
（余未精演唱）

【导板】

サ 2 1·4 3 · 3 2 32 1 － | 232 | 3 7·6 6 · 6
闷 （哪） 坐 王 （呃） 府

5 － （0 4 3 6 5 － ）| 1 2 5 3 12 2 · 3 1 － |
长嗟 叹（呃），

4/4（0 7 6 5 6 | 1 7 6 4 3 2 1 23 | 1 6561 5617 6 5 |

3 2 3235 6136 5 43 | 2123 5 1 6 5 6543 | 2 1 6 4 3 2 126 |

【一流】

1 –) 5 3.2 | 1 – 1 . 2 | 7 . 6 5 – |
心 中(呵) 好 似

(56 43 23 5) | 6 3 12 1 . | 1 – 7 . 6 |
乱 (哪) 箭 (哪)

5 – 5 1 | 1 – 5 1 | 6 – – 5 |
穿, 到 东 京 来 (呀) 了

3 – – (44 | 34 36 12 3) | 1 . 5 35 1 2 |
一 月 半(哪),

2 – – 32 | 1 – – – | (17 61 16 51 |

23 51 65 43 | 21 64 32 126 | 1 –) 35 5 |
过 了

5 – 2 3 | 7 . 6 5 – | (56 43 23 5) |
一 (呀) 天 (哪)

7 6 1 – | 1 – 7 . 6 | 5 – (下 略)
又 (哇) 一 天。

南路则生、旦、净、丑四行同腔。惟生行中，末、净(红生)、生的唱腔却有差别。《盘貂》中关羽及《龙虎斗》中赵匡胤所唱的原板高昂挺拔，属净腔；《三哭殿》中李世民唱的三眼，属生腔；《描容》、《教子》中的张广才、薛保所唱原板属末腔。另有〔马头调〕、〔老板头〕、〔半边马头〕、〔懒翻身〕等不同腔调。反南路，《落花园》中陈杏元所唱〔八块屏〕、《法场换子》中徐策所唱的反三眼，均有自己的特点。

“子母调”是北路腔改变某些音高和在句尾反向进行、用南路(5–2)定弦伴奏的一种腔调。曲调压抑、悲凉。《捉放曹》中“陈宫夜叹”即唱此腔，又叫“南反北”。还有“北反”(“反北路”)，也称“子母调”，胡琴1–5或2–6定弦伴唱北路腔，情调凄楚、悲切。《芦花荡》中周瑜所唱即为此腔。

伴奏：打击乐中以双汉钹和土锣最有特色，声音浑厚；文场以胡琴(京胡)、三弦、月琴为主要伴奏乐器，合称“九根弦”。常用过场曲牌有〔梅花酒〕、〔小六二犯〕、〔泣颜回〕、〔傍

妆台〕、〔水龙吟〕、〔小桃红〕、〔朝天子〕、〔柳青娘〕、〔急三枪〕、〔四边静〕、〔幺令〕、〔水底鱼〕等。

巴陵戏音乐　巴陵戏现以弹腔为主，兼唱少量昆腔和杂腔、小调。伴奏音乐分曲牌和打击乐两类。

舞台语言以中州韵与湘北方言相结合规范而成。语言字调为五声：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声	入　声
字　例	诗	时	使	世	石
调　值	5 5	2 3	5 2	3 2 5	2 2
相　对 音程值	3 3	6 1	3（6）	1 6 3	6

字韵除多将"姑苏"作"油求"，并时有"中东"混"人辰"外，基本按江湖十三辙分韵。

因方言字调的制约，唱词中的大量去声字音，引起唱腔旋律大跳，加之曲调中上倚音的频繁运用，使唱腔具有浓郁的地方色彩。

行当用嗓各有特点。老生用本音、苍音；旦脚用窄音（假嗓）；小生用本带窄（真、假声结合）；大花用炸音、虎音；二净用边音（宽、厚的假声）。

弹腔亦分南北路。有特色的唱腔有：北路〔四块玉〕，属慢三眼，由四句不同的长腔组成，旋律婉转悠扬；北路〔十八板〕，慢皮花腔，一腔长达十八小节，生、旦、净均有此腔，如《六郎斩子》、《落花园》、《斩黄袍》等，行腔各有特点；北路〔卷珠帘〕，《打洞》中旦脚专用腔，上句落商音，下句落徵音。南路〔四块玉〕，也属慢三眼，由四句华丽细腻的不同长腔组成，尾句落宫音。〔南转北〕，胡琴定音不变，唱腔用"变宫为角"和"清角为宫"的手法，根据剧情需要，由〔南路二流〕（5－2弦）转为〔北路慢皮〕（2－6弦），随后又转入〔反南路二流〕（1－5弦），最后又转回〔南路二流〕。惟《盘貂》中的貂蝉唱此腔，唱腔转调自然，声情一体，为巴陵戏唱腔中之独有唱段：

选自《盘貂》貂蝉唱段
（丁艳香演唱）

【南路二流】

4/4 2 － | 2 3 6 1 | 2 － － － |
吕　　　　　　　　布，

35 23 56 53 | 2. 3 23 1 | 21 6 － 1 |

2 3 1 2 5 6 3 | 2 . 3 2 3 1 | 2 1 6 - 1 |

转1=G（前2=后6）（2-6弦）

6 2 7 6 5 6 | 1 （6 1 3 2 1 2 | 1 6 1 6 5 1 6 5 |

3 4 3 61 2 1 12 5 | 3235 65 1 6 54 3432 | 1 2 1 6 5 61 5 61 |

【北路慢皮】

2 3 5 1 6 5 3532 | 1 6 2 5 3 2 1 6 | 12 3 2 1）6 3 |

二君

3 2 6 1（2 1 6）| 5 5 3 2 32 7 6 | 5（6 5 1 2 3 5 ）|

侯 在上面

3 5 76 5 6 1 |（3532 1 6）3.5 2 1 | 6 5 76 5 - |（过门略）|

发了 威 严，

0 0 3 5 5 | 5 6 3 2 1（23 1 6）| 3 5 6 3 23 7 6 |

吓得 我 战兢

5（6 5 1 2 3 5 ）| 2 3 2 7 6 7 2 |（7 67 2 ）6 7 2 |

兢 有 话 怕

转1=A（前#4=后3）（1-5弦）

6 7 6 5 6 5 3 | 0 #4 3 - | 0 3 2 3 2 3 |

辩，

5 6 5 2 3 - |（3 5 3 2 1 2 3 2 | 3 5.3 2 5 3 2 |

1 6 1 1 2 1 6 | 5 3 5 1 6 5 6 1 | 653 2 2 2 3 ）|

5 5 3 5 6 1 5（3 | 5 ）3 2 5 5 1 | 2 32 1 2 1 2 3（2 |

说几 句 好 话 儿 夸 奖

1 2 3) 5 6 5 3 | 2 3 2 1 6 5 6 1 | 2· 3 5 6 5 3 |
桃 园。

2 3 2 1 6 5 6 1 | 2 ˇ i 6·i 6 5 | 3·5 6 i 6 5 4 3 |
(哎)

2 – – – | 7 6 2 2 7276 5 6 | 1(2 7 6 5 6 7 6 |

转1=D(前1=后5)(5-2弦)

5 ˇ 5 3 2 | 1 6 1 3 2 1 2 3 | 5 6 5 6 1 5 6 1 |

【南路二流】

1 2 5 3 2 3) | 5 6 1 5 3 5 | 2 – (下 略)
刘 皇 叔

特殊的伴奏形式有"西二簧",胡琴用北路(6 – 3)弦伴奏南路唱腔,与二净所唱"边音"很协调。过门是南路过门的衍化。"北反",胡琴用2 – 6弦伴奏反南路旦腔,情调凄切悲凉,所用过门是西二簧过门的衍化。月琴采用加花变奏的手法伴奏唱腔,称作"满天飞",效果丰满。

"满天飞"伴奏谱例:

胡琴杨作云
月琴张森严

【南路三眼】首起过门

胡琴 | 3212 5 4 3 – | 0 234 32 4 3 2 4 3 2 | 11 5 6156 1561 3235 |

月琴 | 3212 5645 3 – | 0 32234 3234543 23453432 | 1321 615 1233 2161 |

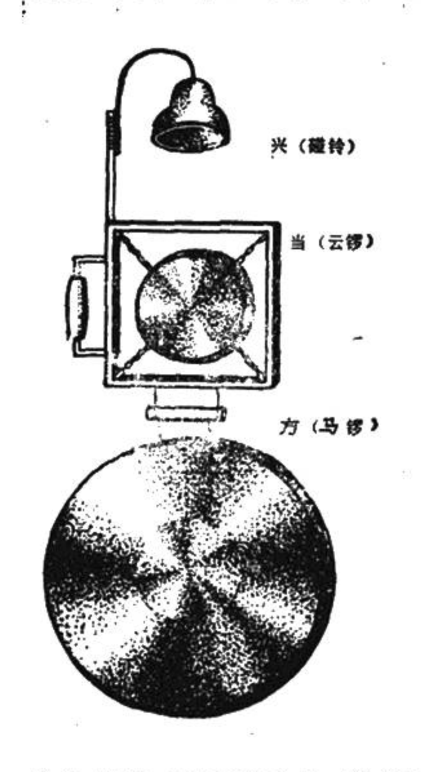
| 5 6 72 656 5 327656 1561 | 2532 1623 1612325 32 7 6 | (接唱腔)

| 565611 616165 3 3 51 6535 | 2316 2· 3 2312325 3231561 |

"兴当方",又称"鼓棚",吹打乐。由巴陵戏数支唢呐曲牌的片段组成,配合锣鼓点,加入由马锣、云锣、碰铃组成的乐器"兴当方"(见下页图)。文武场分七段合奏,用于喜庆场面。

昆腔,巴陵戏昆腔分为"套曲"、"正青台套"和"散牌子"三类。昆腔剧目现仅存一出《天官赐福》。多数曲牌已逐渐成为唢呐吹奏曲牌。现存套曲有"九腔"一堂、"粉蝶"一堂等。"正

青合套”为艺人习惯称呼。一些曲牌分为独立的两部分：前部分为正曲，叫正板，三眼板；后部分为副曲，叫青板，一眼板。前后两部分常连接吹奏，先正后青，也可单独使用。一正一青的曲牌有〔风入松〕、〔一江风〕等；散牌子有〔普天乐〕、〔朝阳歌〕等。



杂腔有〔安庆调〕、〔七句半〕及其反调〔潼关七句半〕等。小调多见于“三小”戏中，曲调大部分来自丝弦时调，有的为戏中插曲，逐渐与戏曲风格融为一体。常用曲调有〔玉啇兰〕、〔玉娥郎〕、〔秋江调〕、〔抛球调〕、〔滚灯调〕等。

常用过场曲牌，胡琴牌子有丝弦〔太开门〕、〔黑记〕、〔北正宫〕、〔小桃红〕、〔大桃红〕等；唢呐牌子有“四正四青”，即〔水龙吟〕、〔金钱花〕、〔柳摇金〕、〔汉东山〕等。

有特色的锣鼓点有〔乱劈柴〕、〔加冠头〕、〔雀噪林〕、〔拗九捶〕、〔花九捶〕、〔并翅燕〕等。

湘昆音乐　湘昆音乐，属曲牌联套的结构形式。由于地域的差异，语言的不同，且受祁剧音乐的影响，突破了传统典雅、柔丽的风格，形成具有地方特色的“俗伶俗谱”。

湘昆吐字行腔，以湘南官话为标准。昆腔上声字调当低唱，为历来曲家、伶人严守不渝，但湘昆却是出口高唱，音调高而且清亮，咬字、行腔与地方语言结合紧密。如《琴挑》陈妙常所唱〔朝元歌〕与《集成曲谱》(王季烈、刘富梁编，1925年商务印书馆出版)对照：

集成曲谱		32	123	232	5·6	16	5 05	3235	6	–	(下　略)
		把	脸	儿	假		狠，				
湘　昆	03	3 65	65	35	6·5	32	12	3	2	–	(下　略)
	时	才把	脸	儿	假		狠，				

由于字调不同，旋律产生差异，且湘昆曲调不尚雕琢，较少运用装饰，显得高亢质朴。

紧缩节奏，是湘昆常用手法。如《连环记·掷戟》吕布唱的〔锁南枝〕与《集成曲谱》对照：

集成曲谱	4/4 0	0	3	5	3	–	2	16	5	6	1	–	
			青				青		柳				
湘　昆	2/4 0	0			0		112		5				
							青青		柳，				

2 - 3 2 1 | 6 1 - 2 | 1 - - - |
娇 又 柔，
2 21 | 6 62 | 1 56 |
娇又 柔， 一枝

2 3 2 1 | 6 - - 3 5 | 6 6 2 1 2 1 6 |
一 枝 已 折 在
2321 | 6 | 6 6 5 |
红 杏 已折在

5 6 5 3 2 35 3 2 | 1 - 2 · 2 | 1 2 3 2 - |
他 人 手， 把 往 事
3 5 | 2 1 | 2 · 1 |
他人 手，把 往 事

3 · 5 2 1 6 | 5 - 6 - | 5 5 6 1 6 5 |
付 东 流， 良 缘
5 1 | 6 | 3 35 615 |
付东 流 良缘 叹不

6 · 5 3 · 2 | 1 - 2 - | 3 · 2 1·1 6 1 |
叹 不 偶。 簪 可
6 | 1 12 | 3 |
偶。 簪可 惜，

2 · 3 2 - | 2 - 3·5 2 1 | 6 - 1 · 2 |
惜， 双 凤 头， 这
2 23 | | 6 1 1 21 |
双凤 头 玉连

3 · 5 1 2 | 5 - 6 - | 5 - 3 4 3432 | 1 2 ‖
玉 连 环 空 在 手。
| 6 6 56 | | 1 2 ‖
环 空在 手。

湘昆有"滚"唱，深受高腔影响，如《浣纱记·采莲》中的〔古歌〕：

1/4 5 6	i	6 i	5 6	i	5 6	i	i i	i i	5 56
采	莲	采莲	芙蓉	衣，	芙蓉	衣，	秋风	起浪	雁

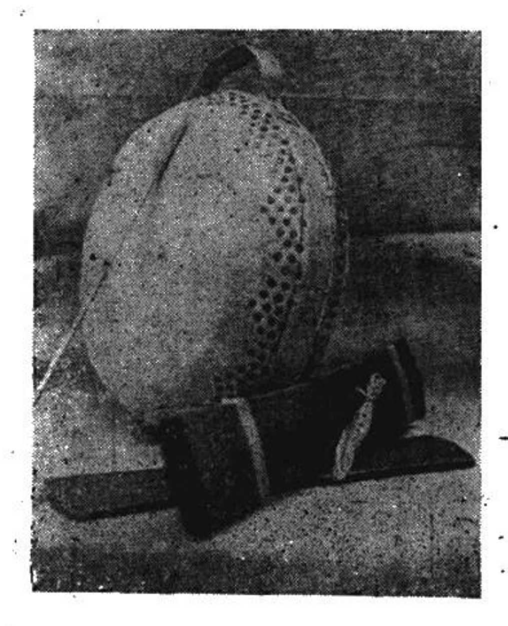
i	i i	5 i	i 56	i	5 5	i i	i 56	i	(下 略)
飞，	桂棹	兰桡	下极	浦，	罗裙	玉腕	轻摇	橹，	

板有"红、黑、腰、底"之分，死板活用，重在板眼准确。历代艺人曲牌只点板眼，不记工尺，以使唱腔不受束缚，谱例如下：

【朝元歌】長清短清哪管人離恨

湘昆的乐队与伴奏，参用了祁剧的锣鼓节奏。唱武戏多打大锣大鼓，大锣可以控制击出高低不同的音调。小锣分高低音，武戏打高音小锣，文戏用低音小锣。大过场曲牌吹一对大唢呐；小过场曲牌一双雌雄笛子主奏，伴以丝弦（三弦、提琴）。

湘昆的伴奏乐器还保留着明代的"怀鼓"（见下图左）。怀鼓两面蒙皮，状若荸荠，亦名荸荠鼓。因为放在怀前敲击，所以叫怀鼓。鼓槌一根，用竹片削成很细的槌杆，头如橄榄形。因鼓槌细小有弹性，敲击时发出"咯咯咯咯"如蛙鸣之声。唱曲时，左手打板，右手击怀鼓（见下图右），以掌握节拍速度。怀鼓轻点细敲，奏出极富变化的花点子，繁简相间，音调柔和，伴随唱腔进行，更为活泼轻巧。





长沙花鼓戏音乐　长沙花鼓戏的唱腔分川调、打锣腔及民歌小调三类。其中川调和打锣腔是它的代表性声腔，具有浓郁的湖南乡土风格。

川调：由许多支曲调组成。常用的有〔双川调〕、〔单川调〕、〔湘潭川调〕、〔醴陵川调〕、〔益路川调〕、〔阴川调〕、〔哀川调〕、〔安童调〕、〔嫂子调〕、〔妹子调〕、〔骂鸡调〕、〔劝夫调〕、〔姨娘调〕、〔宁乡正调〕、〔长沙反调〕、〔华容调〕以及〔神调〕、〔悦调〕、〔还魂调〕等等。它们的音乐风格各有不同，但唱腔结构是一致的。长沙花鼓戏的川调，依据它们的不同来源与音乐特点，可分成若干曲调系统：

〔正宫调〕(西湖调)。川调腔系中宫调式曲调。长沙花鼓戏有〔益路川调〕、〔中路川调〕和它们的板式系统：哀子、导板、吟腔、一流、二流、三流。有的可单独使用，各地唱法不同，也常冠以曲名。如〔华容调〕、〔宁乡反调〕、〔湘吟调〕、〔单犯调〕等都是一流的别称。例如：

益 路 川 调

(《秋江赶潘》潘必正[小生]唱腔)

1=C(2－6弦)

郭玉铁演唱
范　蔚记谱

サ(1 1 1 1 1 1 － 2 2 2 2 2 － 1

6 5 5) 【导板】5·6 2 1 6 0 2· 3 5 － 6767676
潘　　　　必　正

5 67676 5 － 3 2 － 1 0 3 2321 65 6 5

6·3 1 1 6·3 1·6 5 6 0 2 3 5 － 6767676
过 渔 舟，过 渔　　　　　舟，

5 67676 5 － 3 2 1 0 53 1216 6 － 5

(昌 － 打 0)| 4/4 (5 · 5 5 5 | 3 2 3 5 3 － |

【一流】

深施一礼。

此例是导板转一流，单句式结构。

〔西湖调〕原称〔正宫调〕或〔中路川调〕，因"西湖班子"大部分剧目以唱川调为主，便称之为〔西湖调〕，是长沙花鼓戏之主调。以二流结构为主，发展了"小生唱法"、"旦脚唱法"、"老生唱法"的行当分腔；还通过"变手法"产生了一个反调系统：〔阴调〕、〔反西湖调〕和〔西湖败韵〕等。例如：

西湖调

（《楼台会》梁山伯［小生］唱腔）

1＝C $\frac{2}{4}$（2－6弦）

蔡教章演唱
朱立奇记谱

【二流】（败韵）有真心你应该对我说透，百日内你约我却是为何？（正韵）你有那祝贤妹交还与我，（过门略）（梢腔）山伯打马回家中，山伯打马回（唢呐）（家中）。

（可打打昌且昌且昌且昌当衣打衣且昌且昌·且昌0）

〔宁乡正调〕与"七首半调子"。旧时,曾有"宁乡花鼓戏七首半调发苏"之说。"七首半调"艺人说法不一,但大多认为是«小姑贤»中使用的曲调:〔宁乡正调〕、〔梁山调〕、〔花石调〕、〔烂板调〕、〔和调〕、〔快一字调〕,再加上〔安童调〕和〔比古调〕等曲调。它们成为长沙花鼓戏川调中极为重要的一个曲调系统。〔宁乡正调〕是〔正宫调〕的衍化,曲调以"6 i 3̇ 5̇"三度相间旋法为主。例如:

Ⅰ
【西湖调】 i 2̇3̇ i2̇ i6 | 5 32 5 35 |
Ⅰ
【宁乡正调】 3̇i 3̇6 i3̇ 6i | 56 2̇3̇ 5 35 |

Ⅱ
65 6i 2̇3̇ i6 | 53 56 i - |
Ⅱ
63 63̇ i3̇ 2̇i | 6i 56 i3̇6 i |

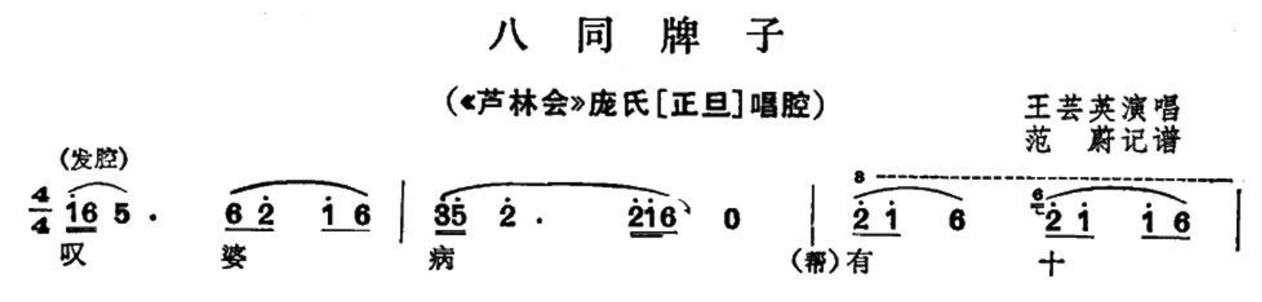
〔双川调〕。以湘中特性羽调式民歌为素材演变而成。主要曲调有〔宁乡双川调〕、〔长沙双川调〕、〔十字调〕、〔醴陵双川调〕、〔湘潭双川调〕,以及〔渔鼓调〕中的正板、数板、花腔等。为"6 i 3̇ 5̇"三度相间旋法,山野特点较浓。变手调为〔阴川调〕。

打锣腔衍变的川调系统。长沙花鼓戏川调中,还有一个别致的曲调系统:〔神调〕、〔嫂子调〕、〔产子调〕、〔盘姐调〕、〔讨学钱〕、〔倒扳桨〕、〔木马调〕,以及变手调〔反神调〕、〔南神调〕等。大筒琴1-5定弦,为"(♯2)3 5 i ♮2̇"相互联接的旋法,宫、商、角 徵诸调式俱全。音乐风格与打锣腔相通。〔神调〕由〔四六调〕发展而成。〔木马调〕是从打锣腔改编过来的。〔过江调〕由衡州花鼓戏的〔洞腔〕发展而成,今已有板式变化。

打锣腔:长沙花鼓戏中,主要曲调有〔老辞店调〕、〔老劝夫调〕、〔老洋烟调〕以及〔八同牌子〕、〔四六调〕两个曲调系统,至今还保留着"一唱众和、锣鼓随腔"的古老风貌。

〔八同牌子〕又叫八段牌子。现有发腔、二柄、数板(包括"十字段")、收腔、哀子、导板、急板和倒插花(花篱笆腔)等八个板路。实际运用时,根据表现要求而取舍,组成联缀套式。徵调式,为"5 6 i 2̇,2̇ i 6 5"级进旋法。收腔结束于商调式。例如:

八 同 牌 子



i 6 5 5 3 |（【挑五槌】略）| 2/4 2 56 12 6 | 5 65 5621 | 56 5 . | 5 i i 3 |
分， 思想 江（呵）鱼 养精 神， 缠麻 绩

(数板)

216 5 6 | 216 6 | 4/4 2 i 6 i 6 2 i | 5 . 6 5 3 |
线 长街 卖， 买 回

(收腔)

i 2 2 i 6 5 | 56 53 2 . (3 | 53 i 3 5 0) |
江 鱼 (昌内 内且 昌 0)

i 6 21 6 . | 3 121 i 6 | 5 35 2 - ‖
江 鱼 (帮)奉 娘 亲。

〔四六调〕包括正板、数板、三流(快四六)、哀子、花腔等，它是八同牌子的派生曲调。上句四板是“发腔”的变体；下句六板是“收腔”的简化；数板相通，三流、哀子共用。商调式色彩。

民歌、小调：包括地花鼓曲调如〔纱灯歌〕、〔鸿雁歌〕、〔和沙歌〕，乡土民歌〔洗菜心〕、〔采茶调〕、〔阳雀歌〕以及丝弦小调〔银纽丝〕、〔玉娥郎〕等等。初期有小调剧目，主唱腔形成后，小调成为戏中插曲。

长沙花鼓戏的主要伴奏乐器是大筒、唢呐。

大筒是川调的托腔乐器；唢呐分大小，是打锣腔的主要随腔乐器，也是川调的色彩乐器(用于吹奏过门、哀子和梢腔)。打击乐器与湘剧相同。过场曲牌及锣鼓点，也大多是借用湘剧的。旧时传统打锣腔的主要锣鼓点是带“底槌”的〔五槌头〕(即〔挑五槌〕)；川调则多用〔鲤鱼翻边〕起唱，较有特点的是川调中锣鼓、唢呐包打的“梢腔”。例如：

【挑五槌】

打打 七内 退 内退内退 | 昌且昌 此且昌 | 且昌此且昌 · 打 | 且 打 打 0 ‖

(梢腔)

唢呐(i 6 i235 2 - |

i 53 3 i6 i 6 5 6 | 2 - 0 0 | 6 3 5 3 6 |
要(呃) 到 后 园(散忧心)。
(打打 各打打昌 - | 昌当 且 衣且 衣

5.6 5 5 6 6 6 3 | i.2 i 6 5 6 -) ‖
昌且 昌且 衣且 衣 | 昌且 衣打且昌 0)

民间的"锣鼓亭子"(即民间吹打乐)是花鼓戏打击乐的基础。

邵阳花鼓戏音乐　邵阳花鼓戏由邵阳东路花鼓和南路花鼓合流而成。东路花鼓重川调和锣鼓牌子,流行于邵东一带,因与衡阳毗邻,故和衡州花鼓戏音乐风格接近。南路花鼓重走场牌子和小调,流行于邵阳以南广大城乡,因与零陵接壤,故和零陵花鼓戏音乐略同。合流后的邵阳花鼓戏具有综合发展的特点,四种声腔中,川调、走场牌子、锣鼓牌子成为它的代表性声腔,称为正调。

川调:有曲牌三十多首,除正板外,大部分曲牌都有不同的变化体,以适应演唱各种情绪唱腔的需要。如〔四川调〕有四川哭皮、四川垛子;〔安川调〕有半边安川、阴皮安川;〔三川调〕有七字句和十字句;〔簧川〕则有单簧川和双簧川;〔南数板〕、〔衡山调〕等曲牌通过节奏的变换有慢板、二流、滚板等多种唱法。

川调的主奏乐器是大筒,羽、角调式的曲牌大多加小呐子或三呐子和堂子吹奏过门及梢皮。〔四川调〕是其代表性曲调,高亢粗犷,山歌风味极浓,旋律大多是跳跃进行。

四　川　调

(《山伯访友》梁山伯〔小生〕唱腔)

1=C(2-6弦)

赵凤仙演唱
伍少怀记谱

未开　言　来　叫　四　九,

相公　有言　你　听　从　头。

(梢皮)　(加锣鼓、唢呐)

看你　何言　说根　苗。

其他调式的川调曲牌，旋律进行则以级进为主，故显得平稳舒展。除个别曲牌用唢呐吹奏过门外，一般只用大筒等丝弦乐器伴奏。〔反哀川〕一曲是五十年代著名盲琴师岳近春创编的，经发展后现已成为常用曲调，并流传到了外地，是邵阳花鼓戏板式变化较多的曲牌之一。基本曲调如下例：

反 哀 川

（《绣鞋记》赵淑琴［旦］唱腔）

1=D 4/4（1—5弦）

岳近春演唱
陈　磊记谱

(2 32 1 2 5 3 2 1 | 3.5 656i 5643 23 5 | 0 i 3 2 1 53 2 1 |

6i65 3532 1 －) | 2 32 1 2 5 3 2 1 | 5 i 6561 5 － |
赵 淑 琴 坐冷 楼

5·6 i 2 i 65 3 5 | i 5 656i 5 － | (5.6 i 2 6 i 6 5 |
自 思 自 叹，

3.5 656i 5643 23 5 | 0 i 32 1 3 2 1 | 7.6 56 7 6 －) |

5 3 5 i i 6 5 | 5 2 3 2 1 － | 5.6 1 2 6 5 5 | 2.5 3 2 1 － ‖
叫 一 声 爹来 哭 一 声 娘。

走场牌子：走场牌子旋律优美，节奏轻快，唱词通俗，多用衬词，常用于载歌载舞场面。这类曲牌近百支，大多是G宫系统的商、羽调式。各曲共有一个过门，旋律大同小异。主奏乐器大筒用5－2定弦伴奏，小唢呐吹奏过门。例如：

装 灶 王

（《装灶王》张大昌［生］唱腔）

1=G 2/4（5－2弦）

陈　桃　源演唱
刘宇明、李富全记谱

(サ 5 － | 5 ii 6535 | 2 － | 5 6i 6535 |: 2321 6561 | 2 12 6535 :|

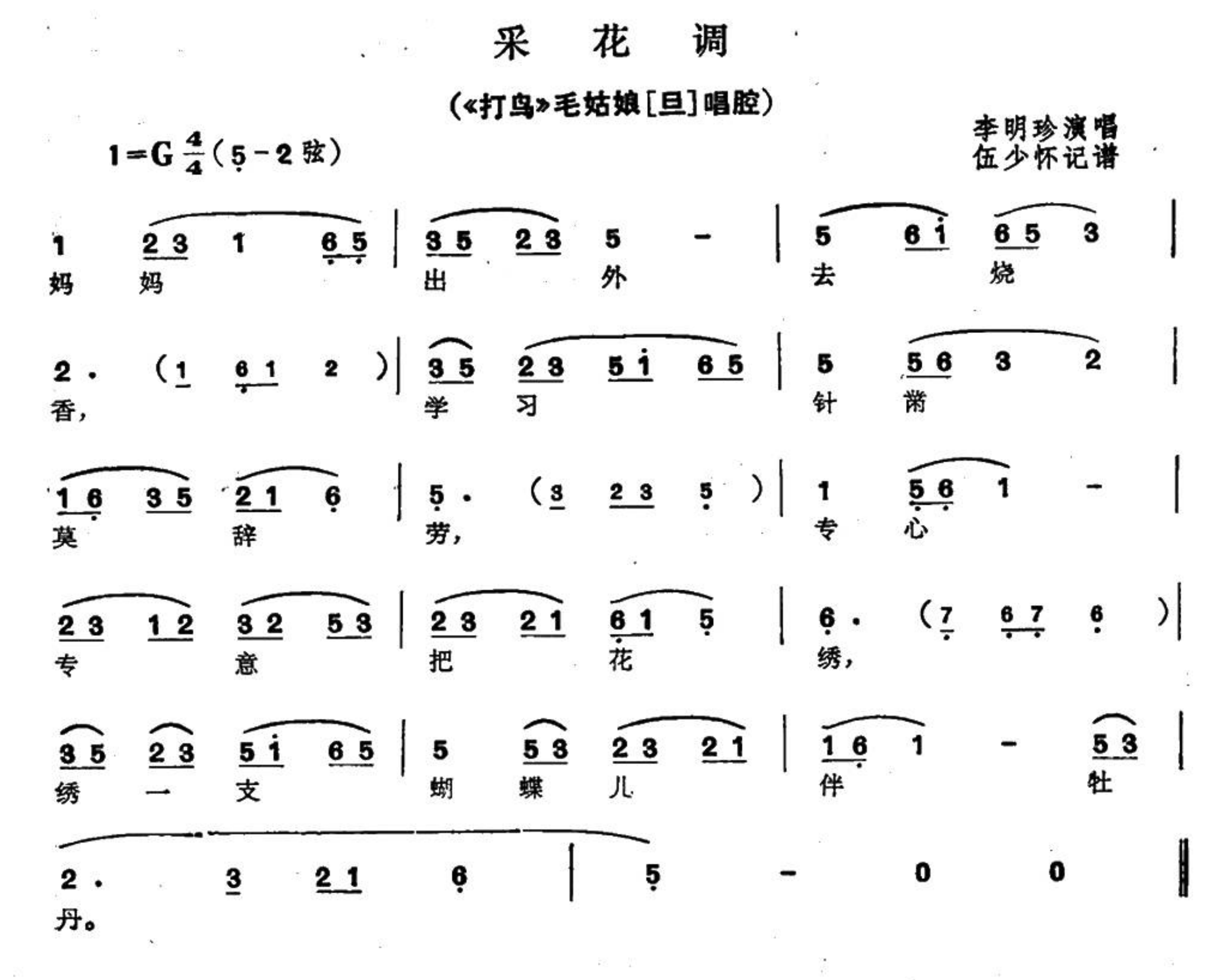
2 556i | 2356 3216 | 2 35 2) | 5 i 6 5 | i.2 6 5 | i 3 5 |
恋 妹 哪 怕 高 山

1̣ 6 5̣ | 6 5 3 5 6 3 | 5 3 5 6 1 | 21 2 (65 | 3216 2) |
挡，深塘鲤鱼有人网（哪嗬衣嗬嗨）。

5 3 5 5 1 5 | 5 2 3 | 1 2 3 5 2321 | 6 5 i | i5 6 . ‖
只要兰香情义好，刀劈斧砍也心甘，也心甘。

锣鼓牌子：共有三十多首曲牌，用锣鼓击节伴腔，并用锣鼓点〔鲤鱼翻边〕为断腔过门，调式及旋法特点大都与川调相同。曲牌中常夹用数板，这种数板后来也发展成为单个曲牌，被称为〔北数板〕。

小调：包括丝弦小调和民歌小调两种，约上百支曲牌。因其歌唱性较强，一般都以插曲形式出现。也有部分以小调为主的剧目，如传统剧目《打鸟》中使用的小调就有〔淮调〕、〔瓜子红〕、〔一匹绸〕(慢)、〔到春来〕及〔采花调〕等。例如：



伴奏曲分丝弦牌子和唢呐牌子两种。它主要来源于民间乐曲，部分借鉴于兄弟剧种，

少量是艺人创编的。代表性曲牌有〔新尾子〕、〔学舌牌子〕等。打击乐器和锣鼓点子大多是从祁剧借用来的，近二十年来有所变化发展。

衡州花鼓戏音乐　衡州花鼓戏包括衡阳、衡山、安仁三个特点不同的路子。它们之间在舞台语言、演唱风格和伴奏乐器上各有差异，但唱腔曲调则基本相同。唱腔分锣鼓牌子、川子调和小调三类，其中锣鼓牌子和川子调是代表性声腔。

锣鼓牌子：亦称呐子牌子。用锣鼓、唢呐伴奏，源于车马灯曲牌。曲目繁多，大多以戏中人物命名，是“二小戏”时期的主要唱腔形式。起腔的前奏用〔倒脱靴〕锣鼓点，一槌或两槌断句，一般多为专用。曲调在基本腔句中加入不同的衬腔衬词，可使曲调产生不同的表现特性。例如：

(1) 2.3 2 1 | 2 3 2 1 | 6. 1 6 1 | 23 2 3 | 1.6 5 6 | 12 1 21 | 61 6. ‖
今 天 在 家 闲（哪）无 事 也，（衣 哟 衣 哟 衣 哟）

(2) 2 3 2 1 | 2 3 2 1 | 6. 1 6 1 | 23 2 3 | 6 1 3 1 |
今 天 在 家 闲（哪）无 事 也，（雪花 衣儿

23 2 3 | 1 61 5 6 | 5 61 5 | （冬且此且冬 ）‖
飘 喂 快乐 衣儿 哟衣 哟）

衬词的形式很多，如“铃铃咱咱海棠花”、“莲花一枝开”、“八字眉毛”、“瓜子落花生”；或采用念锣鼓经、念工尺谱、打花舌等。既可推进人物感情的发展，又突破了原来曲调的上下句规整结构。

川子调：即川调。也是衡州花鼓戏的重要声腔。主要曲调依据它们的来源及音乐特点，可分成若干系统。

四川调系统。如〔衡阳四川调〕、〔安仁川调〕、〔衡山川调〕、〔衡阳西调〕、〔哭皮黄腔〕、〔哀调〕等。多羽调式，呐子伴奏，曲调高亢激越，旋律多大跳音程，山野风味浓厚。例如：

安 仁 川 调

（《四仙姑下凡》傅氏〔老旦〕唱腔）

1=C $\frac{2}{4}$（2－6弦）

刘大申演唱
范　蔚记谱

（2 3 2 1 | 6 5 6 1 | 2 3 1 2 | 3 1 6 | 5 3 | 6 1 6 5 |

3 3 6 6 | 5 3 6 5 | 3 5 3 3）| サ 35 6. 3.2 1 2 1 3
傅 氏 女

寒 容 打

坐，

不知 哪一个

喊 叫 我。

洞腔系统。如〔洞腔〕、〔神调〕、〔三川调〕、〔劝夫调〕、〔复情调〕等。传统中多属专用曲调，商、徵调式。〔洞腔〕原为巫师腔，被花鼓戏吸收后有了较大的变化。衡山派生了南、北、反、翘洞腔；衡阳发展了板式、起腔、头腔、二腔、数板、课子梢腔等。

正宫调系统。如〔安川调〕、〔呆子调〕、〔诗行调〕、〔衡阳西调〕和〔西湖调〕等。属宫调式。〔安川调〕、〔诗行调〕同长沙〔花石调〕相似，行腔保持大跳特点。例如：

安 川 调

（《柳荫记》梁山伯［小生］唱腔）

1＝C（2－6弦）

张廷玉演唱
范 蔚记谱

【叫头、哀子】

（喃） （昌且 且） （喃） （昌且 昌） （哪衣 （此且

呼 嗨嗨， 衣呀 嗬 嗨嗨 衣呀 嗬 嗨 呼 嗨！）
此且此且 昌 此且 此且此且 昌 此且 此且 昌且衣且 昌 ）

我那 贤 妹。 （【五槌】略）

不提杭州犹小可，

提起杭州我心痛。

你我在湖桥兄弟同结拜，

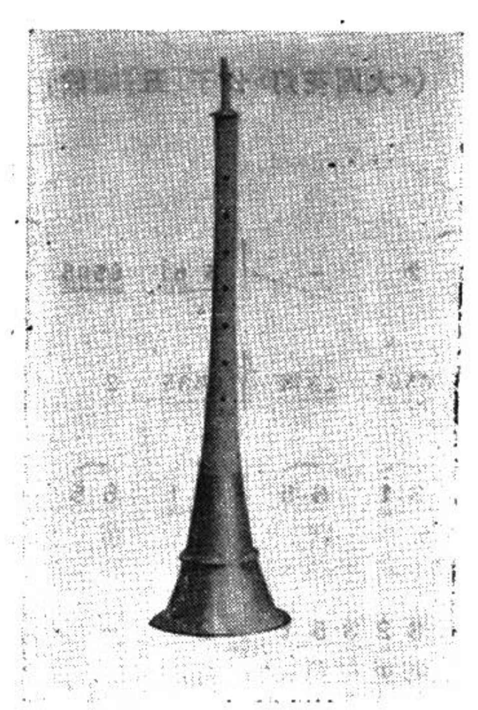
兄弟相爱如共娘亲。

〔安川调〕今已有〔安川快板〕、〔安川花腔〕、〔南路安川〕、〔安川阴皮〕等变化。〔西湖调〕是近来从长沙花鼓戏引入的，今已发展了倒板、慢板、三流、火星烟、二回头、梢皮等板式。

小调：包括本地民歌，如〔茶令〕、〔酒调〕、〔鳑蜩调〕、〔采茶调〕，〔十个字〕等，以及从外地引进的丝弦小调，如〔摘葡萄〕、〔隔河相思〕、〔扬州相思〕、〔夜吐真言〕、〔北楼自叹〕等。初

期有小调剧目，主腔调形成后小调多成为戏中插曲。丝弦小调常作创腔的重要素材。

衡州花鼓戏的主奏乐器是唢呐和竹筒子（大筒的一种）。唢呐有大喇叭、二堂、三呐子、四呐子、满呐子、瓜子眼多种，是锣鼓牌子的随唱乐器和川子调的色彩乐器（吹奏过门与梢腔）。欢快的曲调用两支不同调门的唢呐套吹，音色明亮、和谐。竹筒子是川子调的托腔乐器，音色纤秀。



过场曲牌。前期多用灯调曲牌，如〔起程〕、〔烂布子调〕、〔探四季〕、〔出台调〕等，后来大多借用衡阳湘剧的。打击乐器与锣鼓点也吸收衡阳湘剧的较多。本剧种较有特点的锣鼓经叫〔倒脱靴〕，锣鼓牌子、川子调均用：

$\frac{2}{4}$ 以冬冬 | 昌· 0 | 昌且此且昌且此且 | 昌 当（渐慢） | 且冬 冬冬 |

还原速

且冬 且 | 昌且 昌 | 此且此且昌此 | 且昌 此且此且 | 昌 0 ‖

零陵花鼓戏音乐　零陵花鼓戏是二十世纪五十年代初期由祁阳花鼓灯和道州调子戏合流而成。唱腔包括走场调、川调、小调三类。

走场调：又名走场牌子。源于湘南民歌、灯调，属调子腔。多以戏名或衬词命名，如〔补碗〕、〔讨学钱〕、〔哪呼嗨〕、〔龙凤跨〕等。走场调唱腔以上下句体为主，常用〔一槌〕和〔两槌〕断句，上句变化较少，下句常加入数板、衬词、衬腔。主奏乐器皮琴（大筒）用 $\underset{\cdot}{5}-2$ 或 $\underset{\cdot}{6}-3$ 定弦伴奏。以商、羽调式为主，亦有部分徵调式。旋律多级进回旋，句尾多切分，

各曲风格相似。〔一条龙〕为走场调的大过门，既可以衔接川调和本地小调，又可以作生、旦、丑各行身段表演的伴奏曲，同时还可联接其他曲牌作闹台牌子或作民间喜庆的风俗音乐，因此零陵花鼓戏各种声腔都有走场调的色彩。例如：

走　场　调

（《大闹花灯》公子[丑]唱段）

1=G $\frac{2}{4}$（5－2弦）

冯　祥　昌演唱
胡恒贵、严俊寿记谱

【一条龙】

(2 － | 2 － | 2 － | 5 61 6535 | 2313 2 | 5 6 1 |

2313 2 ‖: 6535 2321 | 6561 2312 :‖ 6535 2 | 6i53 2 | 6i53 2 |

2356 3532 | 1653 2) | 3·i 6 5 | 6·i 6 5 | 35 2 35 | 67 6· |
元　宵　佳　节　多（呀）热　闹，

565 3 2123 | 56 5· | 3 2 3 5 1 | 2 － | 2· 3 6 5 | 6·i 6 5 |
（雪花儿漫天　飘）　哪里在耍花　灯，　龙（呀）灯　龙　灯

565 3 2123 | 5 － | 5 2 5 | 323 2 1 | 6 1 6 1 31 | 23 2· ‖
耍往那街头　去，　浪（呀）起　来耍（呀子）　龙灯龙灯浪　得　好。

川调：零陵花鼓戏音乐中川调的曲牌很多，如〔梁氏调〕、〔劝夫调〕、〔戏蟾调〕、〔服药调〕、〔骂鸡调〕、〔四川皮〕、〔四六调〕、〔南数板〕、〔北数板〕等，多商、徵调式。少量的羽、角调式，因有走场调性色彩而区别于湘中的特性羽调。多为上下句式结构，亦有个别起、承、转、合四句式。已有板式变化雏型。

〔四川皮〕有南北之分，生、旦、丑行通用。如〔南四川皮〕：

选自《李进耕田》正德唱段
（冯祥昌演唱）

(1235 21 6 | 5·6 1 5 | 6 5 5635 | 2 1 2) | 5 51 6 5 | 3 5 6 |
番邦　贼　子

5 32 1 61 | 5·3 2 | (2 3 6561 | 5 5 3 | 3532 1612 |
扰　太　平，

5 35 2) | 2 5 3 | 5 1 2 | 5 3 5 | 5 56 1 | (下 略)
撤 下 爹娘 与宾 朋。

〔北四川皮〕是二十世纪四十年代初以〔南四川皮〕为基础创编的，实为南四川皮的反手调。例如：

选自《闹酒楼》金花、银花唱段
(冯祥昌演唱)

【北四川皮】
(5 . 55 3 2 3 5 | 2.1 2 1 2 1 2 3 | 5 . 6 1 5 6 1 | 5 . 3 2 3 5) |
1 6 1 2 1 6 1 | 5 . (3 2 3 5) | 5 - 1 6 1 |
家 住 南 京 凤 阳
3 5 3 2 . (3 | 1 . 2 1 2 1 | 3 2 3 6 5 3 5 |
城，
1 2 1 6 5 6 1 | 5 2 3 5 2 -) | 1 6 1 2 3 6 5 |
出 门 卖
1 . (6 5 6 1) | 1 - 6 1 | 3 2 3 6 5 - | (下 略)
唱 捧 琴 弦。

〔梁氏调〕以《拷打梁氏》一剧得名，大筒定6－3弦，徵调式，生、旦（包括摇旦）皆用，为常用曲调之一。

〔南数板〕又称南劝皮，商调式。曲调结构包括"发腔、数板、梢腔"三部分，用〔一条龙〕起腔。"数板"为起、承、转、合四句式，可独立成曲，是常用的曲调。例如：

南 数 板(数板部分)

(《妹劝哥》金果唱段)

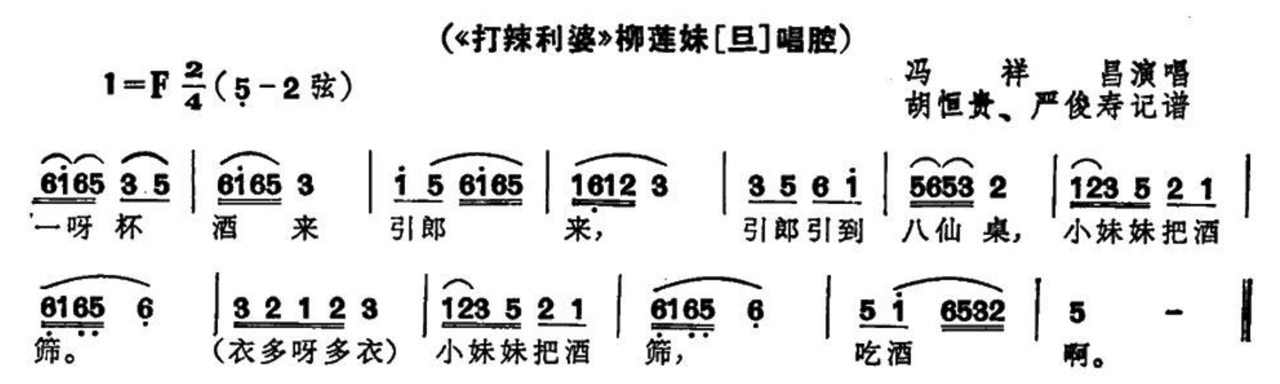
1=G $\frac{2}{4}$ (5－2弦)

冯 祥 昌演唱
胡恒贵、严俊寿记谱

(5.6 4 3 | 2 3 5) | 5 5 1 5 | 5 31 6532 | 5.(6 4 3 | 2 3 5) |
哥哥 打坐 在 厅 堂，
5632 1 1 | 1 56 321 | 2.(3 2 5 | 6 1 2) | 5 6 1 5 1 | 5 6 1 |
细听 为妹 说端 详。 打一个打花 从 地
2 3 1(6 | 5617 615) | 1 1 235 | 5 1 | 2.(3 2321 | 6 1 2) ‖
起， 莲蓬 结子 藕 上 生。

小调：包括地方小调和丝弦小调两部分。代表性的地方小调有〔劝酒调〕、〔观花〕、〔十打〕、〔比古〕、〔晒纱罗〕、〔小盗菜〕、〔割韭菜〕、〔拜年歌〕等，丝弦小调受走场调和祁剧音乐影响而带有本地色彩。多商、徵调式。常用作戏中插曲。例如：

劝酒调



也有小调戏，如《寡妇上坟》一剧，将〔淮调〕、〔喜报三元〕、〔小调情〕、〔手扶郎肩〕、〔放风筝〕、〔四季相思〕等小调巧妙地联成一个整体，名〔九板十三腔〕。又如《小下南京》一剧，以“1 2 1 6 5 －”为特性音调，采取变奏、移位等手法，发展成〔起程〕、〔搭货〕、〔送行〕、〔分别〕等七支既统一又有变化的吹打牌子，并终止在同一尾腔上。

零陵花鼓戏的伴奏曲牌和锣鼓经一般沿用祁剧音乐，惟“闹台牌子”是本剧种有代表性的伴奏曲。主奏乐器是皮琴（即大筒）、唢呐，现已扩大为小型混合乐队伴奏。

岳阳花鼓戏音乐　岳阳花鼓戏的唱腔主要有锣腔、琴腔两种，此外还有锣腔散曲。

锣腔：即打锣腔，分南北两路。南路锣腔为五声徵调式，曲体基本结构由起头、散板、梢腔三部分组成，另有“牛转舵”、叫头、哀子和“快南路”等板式，根据不同的表现要求联缀成不同的套式。“起头”与“梢腔”均有单、双之分。例如：

南路锣腔

（《割股》孟日红[旦]唱腔）

2/4

王梅香演唱
王长青记谱

（双起头）

5 56	23 216	56 5	5 －	（【和牌】略）	6 21 6
在 （呀）	病	房（呃）			养精

6 56	56 5	5 －	（【和牌】略）	5.3 2	2 16 561
	神，（乃）			忽 听	焦叔 叫一

5 5 · | 615 6 | 2 16 5 61 | 5 6 · | 5·3 6165 | 2 23 536 |
声(乃), 慢慢 (乃) 出了 病房 门(乃), 焦叔 叫 我(外)我知

5 5 3 6 | 5 5 · | 1·6 5 6 | 21 6 · | 2 23 2 61 |
情(乃),想则 是 (唉) 婆婆 要手 看 (乃), 是(唉) 与

2 21 5 6 | 6 6 1 2 | 216 5 6 | 2 21 6 | 5 - | (【走槌】略) |
不(唉)是 草(哇) 堂 进(乃),

(单梢腔)

5 5 6 | 2 23 2 1 | 6 5 | 5 6 | 2 61 2 |
见(呐) 了(外) (唉) 焦(外)

216 5 6 | 2 21 6 | 5 - | 5·6 2 1 | 6 1 5 ‖
叔(外) 呵 (礼 相迎)。

北路锣腔由南路锣腔派生而成，五声商调式，有散句子、夹句子和起头(导板)、数板、快北路等板式之分。“起头”的唱法与南路相通；“散句子”为上、下句式的正板；“数板”句式自由，用散句子下句减速梢腔。例如：

北 路 锣 鼓

(《修书下海》三公主[旦]唱腔)

王金英演唱
王长青记谱

2/4

【散句子】

(【挑槌】略) 2 2 2 3 | 6 5 | 615 6 | 2 · 3 | 615 6 | 6 5 6 |
相公(呃) 一言(乃) 来提(耶)

2·6 5 | 5 - | (【和牌】略) | 6·1 2 | 2·1 6 1 | 5 6 | 6 5 3 |
醒 (乃), 提 醒 (乃) 南

5 6 5 | 5 6 | 5 6 2 3 | 2 1 6 1 | 5 6 5 3 | 2 - ‖
柯 梦 (呃) 中 人 (乃)。

琴腔：用大筒伴奏，川调结构。以〔单句子〕为主，另有〔夹句子〕及〔一字调〕、〔哀调〕、〔梦调〕、〔阴调〕、〔哈巴调〕等由单句子派生的曲调。除〔阴调〕定1－5弦外，均用2－

6弦。开头常有导板(习称凄头),用来直接渲染情绪;中间除正板外,有时还出现"紧板"等板式变化;曲尾多用唢呐、锣鼓演奏的梢腔,也称"唢斗"。

〔单句子〕又名正调,是岳阳花鼓戏中使用最多的一支曲牌。宫调式。有上下呼应句式,亦有变化下句的四句式。一句唱词两句曲,十字句分成上六下四,七字句则分为上四下三,抒情和叙事性均强。男女不分腔,曲调随行当不同和情绪变换而出现句尾落音和句中小腔的变化,表现悲伤情绪时,曲内出现临时转调,叫"败韵"。例如.

单 句 子

(«合银牌»李春桃[旦]唱腔)

2/4

邓渭元演唱
陈赐民记谱

(2 5 6 61 | 6123 2 12 | 5 5 6561 | 2321 5 6 | 5 -) | 2 32 1 2 |
恨 只

5 . 32 | 2 16 2 3 | 5·6 5 | (5.6 3 35 | 6 23 1216 |
恨 我(外)大 娘,

5 56 1261 | 6156 23 1 | 2 -) | 1 2 5 3 | 23 1 6 |
狠 毒 之(啊)

2 16 5 | 5 6 1 | (过门略) | (败韵) 2 . 72 | 3532 7 6 | 7 76 2·3 |
人 (呐), 苦 苦 地 将我(外)

7 6 5 | (3.5 3 35 | 6 2 7276 | 5.6 7672 | 6156 23 1 |

2 -) | 3 2 3 | 61 2 12 | 6116 5 | 5 6 1 ‖
赶 出 门(呐) 庭 (乃)。

从二十世纪四十年代开始,琴腔〔单句子〕后面常常转接"锣腔数板",然后回到琴腔"唢斗",艺人称之为"雨夹雪"。

〔夹句子〕,一句词一句曲,两句即成唱段,叙事性强,传统戏中较少用。

〔哀调〕,单句子结构 曲调悲伤。

锣腔散曲:锣腔形式的民歌、小调。尚保留着花鼓戏初期的唱腔形式。有的以戏命名,如〔十送调〕、〔轭壳调〕、〔游春调〕、〔打懒调〕、〔辞店调〕、〔卜卦调〕、〔逃水荒调〕等;有的以

唱段的词意命名，如《补背褡》里的〔纱灯歌〕、〔青丝调〕等。一戏一曲，或专戏专曲。多由外地传入，在湘北民歌及其风俗音乐的影响下逐渐形成具有本地特色的专用曲调。

岳阳花鼓戏的主奏乐器是瓮琴（大筒）和唢呐。中华人民共和国成立后，锣腔和琴腔均采用民族管弦小乐队伴奏。其打击乐器、锣鼓点和过场曲牌大多来自巴陵戏，唢呐牌子吸收了当地宗教音乐。

常德花鼓戏音乐　常德花鼓戏的唱腔，以琴腔为主，兼有打锣腔和小调。

琴腔：是大筒主奏的正调，属川调声腔。有〔正宫调〕、〔潼关调〕、〔七字调〕、〔悦调〕、〔阴调〕、〔老鸦调〕和〔三流〕等六个半调子。

〔正宫调〕是常德花鼓戏的当家曲调，因旋律进行多大跳并以高八度假声唱句尾，俗称“搭搭腔”。宫调式，2－6弦，上下腔句反复结构。以上句三小节、下句两小节不均衡句式为特点。上句的句幅与落音比较自由，“5、6、i̇、2̇”诸音均可为它的落音，并通过下过门的补充稳定到商音；下句腔 2̇－i̇ 大二度弱拍终止到宫音，构成调式色彩的对比。板式有一流、二流、三流、哀子、倒板、散板、梢腔和大小起板。〔正宫调〕以川调结构为基础，溶合了沅、澧流域的山歌、民歌、傩腔及当地地方大戏的音乐素材，并受乡土音调的影响，形成了浓郁的地方风格。例如：

正　宫　调

（《杀惜》宋江［生］唱腔）

1＝♭B（2－6弦）

杨智生演唱
胡建国记谱

太老爷（哪）打点（那）哎退（那）了堂（哎）（哎），（锣鼓略）

郓城县（哎）来（呀）了（哇）（哎）

俺（那）宋江（哎）。

〔正宫调〕无明显的行当分腔，但有悲腔、欢腔的旋律变化。欢腔曲调跳跃、华丽；悲腔旋律多装饰，用临时变音 #2，演唱含哭泣音调。丑脚唱法有

"1 · 23 5 · 6 | 1·6 6"

的特性音调，腔尾不用假嗓翻高。二十世纪五十年代末，发展了 5－2 定弦的〔新正宫调〕，它是〔正宫调〕的变手调，旋律平稳、柔和，有抒情性，上下两腔结构对称，不用假嗓翻高演唱。

〔潼关调〕为专用悲调，无板式变化和行当分腔，用假嗓翻高唱句尾。常德、桃源为六声徵调式，1－5 定弦，上过门有变化音 #2，下过门有变化音 b7；澧水一带则为六声角调式，6－3 定弦，上过门有变化音 #1 。这些变化音造成了临时转调，丰富了曲调色彩。例如：

选自《清风亭》张元秀唱段
（管宏湘演唱）

【潼关调】

4/4 (5 53 #2 · 23 | 51 1'3 5 －) | 16 16 63 2 · |
曾 记 得

31 22 1216 6 | 1 2 62 1 · 6 | 53 (2 23 5351 b7) |
周梁(呃) 桥(啊) (哎)(耶)

b7 56 121 1 12 5165 | 2 (2 23) 53 5 | (5.1 5653 2.3 2 23 |
将 儿(啰) 来 捡 (哎) (耶)，

5.1 5653 2.3 2 23 | 51 1.21 13 5) | 62 2 － 6 |
小乖 乖 你

62 6 1 16 (321) | 1 2 621 6 | 53 (2 23 5351 b7) |
几天 来 儿(啰) (哎) (耶)

11 561.2 1 1 b7171 | 6 53 2(23) 53 5 | (下 略)
血迹(呀) 未 干(啰) (哎)。

〔七字调〕与〔悦调〕均以〔正宫调〕为母体派生而成。前者为丑、旦专用曲调，旋律花哨，多小三度滑行，常将下过门作拖腔演唱；后者为专用欢腔，结构同前，各行均用。

〔阴调〕为专用还魂调，5－2 定弦，是以徵为支持音的七声宫调式。传统戏中，〔阴

调〕之后必接〔正宫调〕，故又常结束在角音上，沿用假声翻高唱法。

〔老鸦调〕为早期丑脚腔，由打锣腔衍变而成。七声徵调式，2－6定弦，有“清角为宫”的转调因素。多衬字，地花鼓味浓。

打锣腔：常德花鼓戏早期的声腔，专戏专曲，互不杂用。如《裁衣》一戏现存五曲，节拍自由，旋律口语化；《送铡》的曲牌结构规整，旋律性较强，可套用。多交替调式，有商宫、羽徵和宫徵、徵商四种关系。

小调来源有四：民歌与地花鼓，如〔绣香袋〕、〔算命调〕；傩腔的演化，如〔送夫调〕；丝弦小调，如〔摘菜苔〕和从大戏剧种搬用的〔联弹调〕等；另有花鼓高腔，实为常德高腔之变体。剧目有《放羊下海》、《闹花园》等。

常德花鼓戏的大筒俗名瓮琴，筒长杆短，无“千斤”，发音淳厚。打击乐和过场曲牌与常德汉剧、荆河戏大同小异，有特点的曲牌有〔狗思羊〕和地花鼓吹打曲。

阳戏音乐　阳戏分南、北两路，按流行地域又分为四个流派。各有自己的主要曲调，风格也各有差异，但声腔结构相同。

南路：有流行于黔城、托口、安江等地的“上河阳戏”，主要曲调有〔七字句〕、〔五字句〕、〔三字句〕等；有流行于泸溪、凤凰、麻阳、吉首、怀化等地的“辰河阳戏”，主要曲调有〔男女正宫调〕、〔男女一字〕、〔男女七句板〕、〔男女赶板〕、〔翻山腔〕、〔后山腔〕等。

北路：有流行于大庸、沅陵、桑植、永顺等地的“澧河阳戏”，以〔正宫调〕为主，另有〔蛤蟆赶调〕、〔悦调〕、〔阴调〕等；有流行于保靖、花垣、古丈、龙山等地的“酉河阳戏”，男女分腔，统称正调，有正板、有悲板、苦板、喜板之分。

阳戏的“正调”为上下句呼应结构，每腔句均有相应的过门，分单句子和夹句子，并有单、夹句混合结构，如〔苦一字〕、〔翻山腔〕等。澧河阳戏〔正宫调〕由叫头、哀子、导板、一流、二流、三流、梢腔组成，有板式雏型。辰河阳戏多用曲调连接，〔一字〕、〔七句板〕、〔赶板〕常联接使用，故也含板式性质，其结构特点与川调相似。结构对比如下：

一流（$\frac{4}{4}$单句子）、二流（$\frac{2}{4}$夹句子）、三流（$\frac{1}{4}$单句子）

一字（$\frac{4}{4}$单句子）、七句板（$\frac{2}{4}$夹句子）、赶板（$\frac{2}{4}$单句子）

阳戏正调的调式特点是，上河、澧河以徵、宫调式居多，每首曲调都为单一调式。男女同腔，不同行当各有自己的唱法。酉河、辰河则为男女分腔，女腔为C宫之徵、商、宫三种调式，以宫调式为主；男腔多为F宫之商调式。男女腔的结合构成调式交替。

演唱上，澧河、酉河多用真假声相结合的唱法，俗称“金钱吊葫芦”。每一句腔的腔末用小嗓翻高八度唱，与常德花鼓戏之“搭搭腔”相似。例如：

正　宫　调(澧河)

(《平贵回窑》薛平贵[正生]唱腔)

1=C $\frac{4}{4}$(2－6弦)

谷志壮演唱
歌　徒记谱

站在　窑外　把　话　叹　(哪),

尊　声　三姐

听　我　言　(哪)。

〔正宫调〕是一流,也为夹句结构,澧河正调都是这种风格。辰河、上河则用本嗓,腔末不再翻高。例如:

七　句　板(辰河)

(《捡田螺》布仲实[小生]唱腔)

1=C $\frac{2}{4}$(2－6弦)

吴庆忠演唱
歌　徒记谱

稍自由

桃花　开来　天　气　晴(嘞),

布仲实　背篓　出　家　门(哪)。

〔七句板〕是男腔，商调式，下句转入F宫，它的调式、旋法代表了辰河阳戏的基本特点。

阳戏的正调同川调有一定的渊源关系，尤以〔正宫调〕较为明显。辰河、酉河之正调则是同湘西民歌相结合并以本地方言为基础而发展的，较突出的特点是宫系不同的徵、商交替调式。例如民歌〔茶山歌〕：

2/4 6 i 5 6 | i 2 i | 2 2i 6 | i 2 i | 2 2i 6 |
远看 茶山 象 茶 山(嘞)， 象 茶 山(噢)，

6 i 5 6 | 5 - | 45 2 45 | 6 5 4 | 5 - ‖
近看 茶 山 象 牡 丹 (哟嗬 嗬)。

阳戏的主奏乐器为瓮琴，与大筒相同。主要正调用2－6定弦，也用6－3和5－2两种定弦。曲调多悲伤幽怨，类似川调之变手调。伴奏特点是在首句过门的后半句加进同节奏的锣鼓。例如：

(i 6i 2 3 | 2i6i 5 | 2321 6 i2 | 5 6 4 2 5) |
(仓仓 七仓 切卜切卜仓)

打击乐器为中低音双钹路子，锣鼓点子大多是借用花灯、傩腔和辰河戏的。常用过场曲牌有〔一枝花〕、〔节节高〕、〔扬傍妆〕和〔蚂蚁上树〕等三十余首。例如：

蚂 蚁 上 树

1=F 2/4

聂水风传谱
歌 徒记谱

5 5 | 5 5 | 5 32 3 5 ‖: 6·1 6 1 | 2316 2 |
6365 2321 | 6161 2321 | 6·1 6 1 | 2316 2 | 6·5 6 6 |
6·i 6 6 | 6767 6 7 | 6765 3 6 | 6765 3 5 | 5 2 3 :‖

花灯戏音乐　湖南花灯戏以湘西花灯戏、平江花灯戏和嘉禾花灯戏为代表。

湘西花灯戏流行于麻阳、吉首、古丈、大庸、桑植、保靖等地，唱腔包括灯调、民歌小调。灯调，是花灯戏的主要唱腔，以轻快、活泼为特点。

灯　调

（《上茶山》[小生]唱腔）

贾绍正演唱
歌　徒记谱

2/4
稍快、欢快

1 665 3 335 | 67 6 5 | 1 65 33. | 0 0 35 | 1661 6532 |
远看 茶山 象 茶 山， （咳） 近看 茶山

2 - | 65 5 5 | 322.1 6 | 6.1 3 35 | 67 6 5 |
象 牡 丹， （衣得儿莲花 开

3 53 2 | 65 5 5 | 23 21 6 ||
呀衣 哟） 象 牡 丹。

民歌小调，是花灯戏音乐的重要组成部分，与灯调关系密切。如〔小姐上花园〕、〔娘教女〕、〔七姐送子〕（麻阳县）、〔扯扯歌〕（永顺县）、〔出夺板〕（大庸县）、〔十二月点兵〕（花垣县）等，常直接在花灯戏中作为唱腔用。小调中还有不少丝弦曲牌被采用，如〔虞美人〕、〔跌落金钱〕等。

湘西花灯戏唱腔的发展，还融汇了曲艺、宗教音乐（包括傩腔）及当地地方大戏的音乐因素。例如以〔十绣〕为基调，吸收高腔、弹腔的旋律与节奏而发展的"灯调"：

王云川演唱
黄吉川记谱

4/4

5 6. 1 1 6 4 | 5654 2 - 1 | 2 4 56 5 523 2 |
妈 妈 你好 呆， 还 道 选人

2 3 1. 23 2 0 6 | 5 56 5.4 2. 3212 | 5323 5 23.21 | 5223 2 - 3 |
才， 你 田无 丘 地无

5 3 6 - | 654 4 1 2 2 6 | 1 23 2. 2 | （冬 龙 七匡 - ）||
块， 哪个 又 肯 来？

另外，花灯戏还常借用阳戏曲牌，艺人称之为"阳戏头、花灯尾"。如《单盘花》中柳二姐唱的〔女正宫调〕、〔翻山调〕就是阳戏正调。

湘西花灯戏常用的曲牌有〔掐菜苔〕、〔虞美人〕、〔五更鼓儿咚〕、〔一更月亮起〕、〔放风筝〕、〔送夫调〕、〔五月里〕、〔货郎调〕、〔采花调〕和〔茶花歌〕、〔盘花调〕、〔送报间〕等。常用的调式有徵、商、宫调式。

湘西花灯戏早期的乐队，文场仅用一支竹笛起调跟腔，后来加进土制二胡；武场用中低音钹两副，低音大锣一面，后加进了马锣和土制棋子鼓。现在用民族管弦乐器加打击乐器的戏曲乐队建制。常用的过场曲牌有〔灯板〕、〔八板〕等。

平江花灯流行于平江境内，现存两种形式：一是舞台戏剧，叫“灯戏”；一是春节表演的龙灯歌舞，叫“地花鼓”。唱腔包括正调与小调。正调限用于灯戏，小调多用于地花鼓，其中有的小调常在灯戏中作插段或插曲用。

正调，有川调和打锣腔两类。川调有〔正川〕和〔忧川〕的区别，均属宫调式，以上下句为主，出现了导板，一流、数板、梢腔、快板等较完整的板式结构。例如：

正川调

（《梁山伯与祝英台》梁山伯［小生］唱腔）

1=C $\frac{4}{4}$（2－6弦）

王练西演唱
天　竹记谱

梁（呵）山　（呐）

伯（哎）

在（哎）学（哇　哎）

堂　（呵）

1.2.

心（哎）

思

想（呵），

3. 梢腔

贤　弟　（得儿）家　中

今（哎）往　他　家就

走　（哇）

5 3 5 - | i 22 5. 6 | i - - - ‖
程。

〔忧川〕即败韵，唱腔采用“变宫转角”的方法转调，如《爱女嫌媳》唱段。过门和梢腔都与〔正川〕相同，上句唱腔为：

2 3 2 2 | 7 67 6 - | 7 67 2 2 |
尊 一（呀） 声（啦） 婆
6 7 7 6 | 56 5. ；下句是：
婆

72 67 2 - | 6 7 762 | 3 5 - 6 | i - - - |。
听 奴 言（啦），

打锣腔有七字句和十字墩两种，锣鼓断句，不托管弦，演唱较自由，属商调式。例如：

打 锣 腔

（《蓝桥会》蓝瑞莲〔旦〕唱腔）

1=C 4/4

王练西演唱
天 竹记谱

中速

（令且 昌昌 令且 昌 | 令昌 令且 昌 - ）| i 35 5 - |
太 阳（哎）
55 6 23 2 16 | 3 5 6. i | 2. i i6 5 |
出来 （哎 我） 照 满 （呐） 天，
（令且昌昌令且昌 | 令且令且昌 - ）| 5 6 0 i | 3/4 23 21 65 |
照见 厨 （哎）
4/4 i 235 - | 6 232321 | 65i 6532 | 2 - 0 0 ‖
房 蓝（呐） 瑞 莲。

此外，正调还有〔张三调〕、〔李四调〕、〔麻姑姐姐过江调〕、〔张氏劝夫调〕、〔阴调〕等。这些多为徵调式，有加衬词的吹打梢腔。

小调，包括本地小调和丝弦小调，有〔溜溜调〕、〔渔鼓调〕、〔麻城打卦调〕、〔柑子树上开白花〕、〔洒金扇〕、〔倒扳桨〕、〔茶调〕、〔酒调〕、〔洗菜心〕等。曲体内部经常出现临时转调，曲

调调性十分活跃。例如：

渔 鼓 调

1=C 2/4（2－6弦）　　余 波记谱

中速

(2 4 4 6 | 6 24 5 | i 2 i2i6 | 5 6i65 | 4 5 5) |

4 42 4 4 5 | 6 6 5 | 6 i 5 6 | 3 6 i | i i 6 3 |
一要（哪个的）买一 个 三（哪） 分 白， 二要（哪个）

（梢腔）

i 6 5 | 3 6 i 3 | 6 5 | 6 3 | i － | 6 i 6 4 |
买一 个 一（呀）色 红。 （哪 啃 耶 哪衣 哪啃

5 － | 6 3 | i － | 4 5 | 4 5 4 | 4 － ||
嗨 哪 啃 耶 啃 四 啃四 啃）

花灯的乐队编制，有大筒、唢呐、小锣、大锣、大钞各一。以丢击马锣指挥乐队。现在建立了花灯戏小民乐队，用鼓指挥。

嘉禾花灯流行于嘉禾、桂阳、宁远、蓝山、新田、临武、郴县一带，也称“对子调”，或叫“地花鼓”。后发展成舞台剧，叫“灯戏”。

嘉禾花灯是以一首曲调的反复或多首曲调的联缀、更替来表现戏剧内容的。现有曲调两百多首，伴奏曲牌六十多首。唱腔分正调和小调两种。正调叙述性强，多用于灯戏；小调歌舞性强，多用于地花鼓。嘉禾花灯曲调多五声徵、羽、商调式。

正调的代表性曲调有〔四川板〕、〔反四川板〕、〔联民调〕、〔服药调〕、〔二嫂回娘家调〕、〔阴板〕、〔哭板〕、〔刘海砍樵调〕、〔凉伞调〕、〔看相调〕、〔神调〕、〔讨学钱调〕、〔劝调〕、〔打铁调〕、〔十八相送〕、〔娘送女〕、〔骂调〕、〔梁氏调〕。过门夹锣鼓；曲尾有吹打大梢腔，叫“掉包”。少部分曲调如〔娘送女〕、〔阴板〕出现了导板、数板等节奏变化。不少曲调还具有小调“多衬词、多切分”的风格特点，有的本身就是小调。例如：

哭 板

（《下洛阳》二妹[旦]唱腔）

2/4（5－2弦）　　刘典平演唱
郭求知记谱

(2 3 5 2 1 3 1 | 5 6 5 6 5 6 | 7 2 7 2 7 6 | 5 3 2 1 6 5 | 1 23 2 1) |
(努且且努且一且 | 昌且昌且一且 | 努且努且一且 | 昌且昌且一且 | 昌且 昌)

21 5 1 | 21 2. | 5 5 1 3 | 2·1 6 5 | (2131 25 3 |
开言 (了) 我把 母亲 恨，

2151 6 5 | 2131 25 3 | 2165 121 | 5 56 565) | 5 5 5 3 |
恨声 母亲

1 3 2 1 | 2 5 1 | 5 5 3 2 | 12 1. :‖ (掉包)唢呐、锣鼓 2 3 5 |
不是 (呵) 人， 母亲 呵！ 将

2 1 | 2 3 5 | 2 – | 2 5 1 | 2. 3 |
身 且 把 山(哎) 林 进，

2 3 | 7. 2 | 7 2 7 6 | 5. 6 | 5 6 5 | 1 6 5 |
(哪 嗬 哪嗬 衣嗬 嗨 嗬 嗨嗬 嗨 哪 嗬

1 2 3 5 | 2. (1 | 2 1 2) | 3 3 3 6 | 1 1 5 | 216 5 ‖
哪嗬 衣呀 嗨 衣衣 衣呀 哟 哪嗬 嗨)。

小调，包括本地小调和丝弦小调。本地小调有〔走调〕、〔十月花〕、〔接妹子〕、〔看相调〕、〔钓鱼调〕、〔正月比古〕、〔补缸调〕、〔对子调〕；丝弦小调有〔到春来〕、〔西宫词〕、〔探妹〕、〔望郎〕、〔小冤家〕、〔虞美人〕、〔摘葡萄〕、〔四季相思〕、〔九连环〕等。

嘉禾花灯戏中小调占比例较大，它在灯戏中作插曲用，在地花鼓中为主要唱腔。本地小调多接近湘南的调子风格，丝弦小调大部分糅入了本地音调。曲体结构上，除走场牌子规则地用锣鼓断句外，一般本地小调唱腔之间无固定的过门形式，而是以多次重复某一腔句的手法容纳唱词，例如〔接妹子〕中的递减重复：

接 妹 子

1=C $\frac{2}{4}$

王号生、王德生演唱
雷渊宏、周爱龙记谱

中速

(5 5 5 1 | 2 2 2525 | 5 0 ‖: 1216 5653 | 2223 53 5 :‖ 2 23 2823 |

5 3 5323 | 5 56 5 1) | 5 51 6 | 5 51 6 | 1 5 1 |
奴(呀) 在 绣(呀) 房 绣(哇) 花

(2226)
2 - | 6 6 6 5 126 | 1 61 121 6 | 5.(3 5323 | 5 56 5 1) |
朵， 实实我家绣花 朵 （呀衣子 哟）。

5 1 61 | 2·3 2 1 | 3·5 3561 | 5.(3 235) | 2 2 2 3 231 |
忽听 得 门 外 叫是 叫高 声， 实实哪个叫高

5· 30 3 5 1 6 | 5·30 3 5 1 6 | 5·30 5·30 | 5·30 5 3 5 6 | 1 2 1 |
声（哎 呀多衣多 呀 呀多衣多 哟哇 哟哇 哟哇 哟哇哟子 衣

5635 6153 | 2 - | 1 1 1 1 5 1 | 6 6 5 3 23 | 5 - ||
哪啲 衣啲 嗨）， 实实那个叫高 声（哪啲 哪啲 嗨）。

嘉禾花灯伴奏曲牌一部分来自民间吹打曲，如〔二道开台〕、〔舞龙曲牌〕、〔舞狮曲牌〕以及起小调用的〔一条龙〕、〔八板子〕；一部分来自祁剧曲牌，如〔大开门〕、〔哭叫头〕、〔小过场〕、〔小五对〕；一部分来自风俗音乐，如〔天鹅过岭〕、〔哭皇天〕、〔夜三晴〕；还有一部分直接由唱腔演变而成，如〔跌落金钱〕、〔一盘瓜子〕、〔一枝花〕、〔三月三〕、〔娘送女来〕。

伴奏乐器，文场有瓮琴（大筒）、二胡、大唢呐、笛子、三弦等；武场基本上同祁剧。过去的乐队一般为五至七人，现在发展为小型民族乐队编制。

傩堂戏音乐　　傩堂戏的唱腔叫"傩堂戏腔"，直接源于巫腔。它的发展经历了巫腔、傩坛正戏腔、傩堂戏腔三个阶段。巫腔为顺口可歌的朗诵体，鼓板击节，锣鼓分段，人声帮和；傩堂正戏腔已初具戏曲化唱腔的规模，曲调较为规整，有分行当的特征；傩堂戏腔旋律性较强。湖南各地傩堂戏音乐风格不同，各有鲜明的地方特色。

沅、澧流域的傩堂戏以桃源、沅陵、澧县为代表。桃源的主要腔调是〔下池调〕，曲调结构分起腔、倒板、哀子、正板、数板和梢腔。并分双句和单句两个类型。徵调式、宫调式为主，并常出现"清角为宫"的暂转调。旋律细腻、柔和。例如：

选自《孟姜女》姜女、差官唱段
（吴志柏、周明宏演唱）

慢速
4/4 2 5 5 23 5 · | 2361 1 2323 2116 | 1 23 2 6 5 - |
（姜女唱）走上 （哪）前 来 开言 问，尊声 客官 听分 （哪） 明。

2316 6 3 1 0 6 5 | 3 1 63 6 1 2 12 | 16 1 6 5· 6 |
家住 郦州 并 哪 县，来到 我（哇） 府（哇） 你

3/4 6 1· 2 12 353 | 4/4 6321 1·6 1 6 1 2 | 1 23 2· 6 5 |
为 甚 情 （哪）？

【九槌锣】
2/4（昌 卜且卜且 | 昌且 内且 | 昌 且 | 昌 且 | 昌 且 |

昌 且 | 卜昌卜且卜且 | 昌且 卜且卜且 | 昌 0 ）| 0 5 |
（差官唱）（啊）

4/4 6 56 1 2 12 35353 | 1 2 3 21 6 5· | 5/4 2 2 3 21 6 56 1 - |
未曾（哪） 开言（哪） 把话 论， 尊声（哪） 小姐

3/4 2 5 3· 2 | 4/4 2321 1 2 3· 2 | 2/4 1 - | （【九槌锣】略）|
听（啰） 分 明 （哪），

4/4 5 5· 4 4 5 5 3 | 3·5 5 4 4 56 4 | 1 25 6 6 5 1 1 |
家住 云南 代令 府， 范家 庄前 有家 门（哪）， 可恨秦王

2412 4 1·5 6 6 | 3 3 1 5 - | 6 6 6 1 1 5 3 | 1·1 1 5 5 1 1 |
多无 道，南修五岭 北筑 城， 我与喜良 来结拜， 犹如同胞共父（呵）

61 5· 6 5 6 1 | 6 1· 6 2·1 6 1 | 6 3 3 21 1 6· | （下 略）
生， 弟兄几个 想逃 走， 私自 逃走 转家 门。

此外，常用曲调还有〔许公调〕、〔梅香调〕、〔安童调〕、〔差官调〕等，均有“腔前吟字”和“弱拍抢字”的节奏特点。沅陵傩堂戏腔有散板、整板和两者相结合的结构形式。散板用长短句唱词，音调颇似辰河高腔。主要腔调也为〔下池调〕，有徵、商两种调式，生、旦常以转调或分腔来区别。多单乐句型，梢腔惯用切分节奏。散板和整板相结合使曲牌富于板式变化，用唢呐伴奏。澧县傩堂戏以〔姜女调〕为主调，五声徵调式，不对称的上下句结构：上句两小节，下句三小节，情绪压抑伤感。此外还有〔骂女调〕等数板曲调。

湘西傩堂戏多散板节奏，兼有少量$\frac{2}{4}$或$\frac{1}{4}$的数板，多角调式和徵调式，无管弦伴奏，有人声帮腔。除了部分民歌风味的小调之外，主要曲调由傩坛正戏腔派生而成。如

《庞氏女》中〔庞氏调〕是〔送子腔〕的变化,〔姜郎调〕是〔开山调〕的发展。例如:

选自《庞氏女》庞三春、姜世英唱段
(刘一珍、韩元生演唱)

【十字锣】

(一打 一且 | 昌 卜且 | 昌 卜且 | 昌且 昌且 | 昌且卜且卜且 | 昌且 昌且 |

卜且卜且卜且 | 昌且 昌) |

【庞氏调】1=♭A

サ 6 5 6565 3616 | 6 6 5323 2323 2312 1601 |
(庞唱)将 身 出了(啊)

2 1 6121 6165 6565 3565 653 | 6115 616 6 6 5 3 32 3· |
庵 院 门, 要往(哪) 芦林

3 1 2323 2321 61 21 65 6 5 56 63 | (【十字锣】略) 5 35 6565 3 01 |
走 一(呀)(帮) 程(哪), 一路

2161 3 ♯232 3232 321 ♮2 | 6121 6165 6565 6565 3 | 1 26 6 1 6· 53 3 5 353 3· |
走来(哎) 一路 想, 思想 苦 命

3123 2323 2321 2165 6· 5 61 63 | (中略)
好 (帮)伤 心(哪)。

【姜郎调】
转 1=D(前♯4=后1)

サ 1 6 61 6· 6 65 3 23 2 |
(姜唱)为母(哪) 求药

3 2 33 23 2321 2 2 7 2 7265 32 3· | 6 6 532 2·3 21 6 2 6 |
走 白 云(哪), 身穿 薄衫 头 戴 巾,

【九子点】

6 5 (且 | 昌且卜且卜且 | 昌且昌且 | 卜且卜且昌且 | 昌且卜且卜且 | 昌 且且 |

卜昌卜且卜且 | 昌 -) | 1 6 6 6 65 3 2 | 353 313 3232 32· |
左手 (哇) 拿把 乌 油 伞,

2 7 7 2 26 65 653 5 | 6 6 5 53 2·3 21 6 | 6 6 6 5 - | (下 略)
纸花 白扇 手(哇) 中(哇) 存(哪)。

湘南傩堂戏以〔洞腔〕为代表。〔洞腔〕因用于《大盘洞》一剧而得名,其结构也为起腔、数板、尾腔。起腔的前后均有唢呐、锣鼓演奏的长过门。起腔常为上下句呼应结构,

上句为散板，中间有长过门，下句为正板，字少腔宽，旋律舒展。数板的词句排列比较紧凑，结构上形成对比。例如：

选自《大盘洞》杨子云唱段
（谢若梅演唱）

【洞腔】

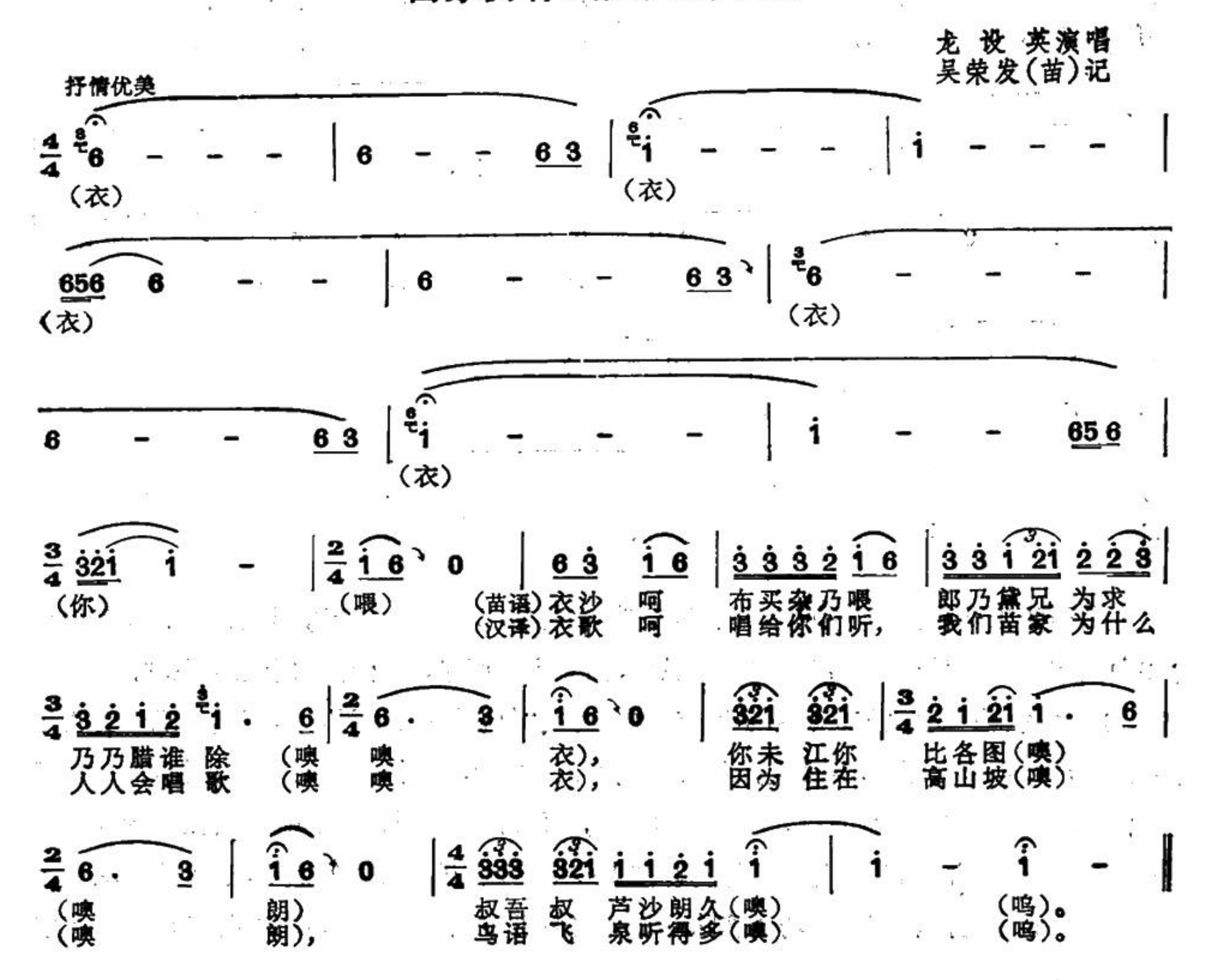
（起腔）一变（哪）二变（哪），（哎）三变 四变 变（呃）活 俨 然，（长过门略）（数板）一 变 二变 将 身来 变，三 变哪 四 变 活俨（啰）然。（下略）

〔洞腔〕为徵调式，旋律多四度进行。各地洞腔各有不同风格：衡阳情调古朴；邵阳活泼热烈、节奏跳跃，称做〔衡山牌子〕。

苗族、侗族的傩堂戏音乐则别具一格，音乐素材取自山歌、民歌，并用本民族语言演唱。苗族傩堂戏节奏自由，旋律粗犷；侗族傩堂戏多用歌舞节奏，曲调奔放。均无人声帮腔，仅用锣鼓伴奏。

苗剧音乐　苗剧是二十世纪五十年代诞生的剧种。唱腔音乐源于民歌（苗歌）。因曲调的性质不同，分为"松唔"、"松沙"两类。松唔，汉语译为打哏，又叫〔高腔〕，属于抒情歌咏的苗歌；"松沙"是叙述性的苗歌，汉语译为〔平腔〕，用途广而种类多，有"松沙当秋"（接亲歌）、"松沙共"（故事歌）、"松嘎处"（情歌）等十数种。苗歌中比较独特的是凤凰苗族的〔叭固腔〕。例如：

苗家为什么人人会唱歌



苗剧在形成过程中曾经历过如下几个阶段:业余演出阶段,依据不同人物、情绪选用传统苗歌,反面人物则用巫师(苗老师)音乐,一般只用打击乐伴奏;有了专业剧团以后,借鉴汉族戏曲声腔的节奏、结构形式,改编苗歌,创立新腔,加强了苗歌的板式变化。1979年创作、演出大型剧目《带血的百鸟图》时则以某些戏曲基本曲牌为主,辅以苗歌、歌舞曲,以及同基调的板式变化而综合发展,同时还吸收溶化了贵州苗族"飞歌"和湘西阳戏曲调的音调,以丰富苗剧唱腔。例如:

六月大破乌草河

子伟 词
千里 曲
杜鹏 演唱

1=G $\frac{3}{4}$

中速稍快

2 – 5 | 2 5 2 5 | 7 – 6 5 | 6 – 3 2 |

六 月 大 破 (噢) 乌 草

2 2 - | 2 - - | 2 - 5 | 25 2 5 |
河 (哎)， 哥 哥 捧 河 水

7 - 65 | 5 - 2 | 5 5 - | 5 - - |
(噢) 送 妹 喝 (哎)。

2 25 27 | 5 - 32 | 2 25 27 | 5 - 32 |
那 日 喝 哥 手 中 水 (噢)。

27 2. 5 | 25 2 7 | 7 - 65 |
天 干 三 年 (噢)

6 - 52 | 5 5 - | 5 - - ‖
口 不 渴 (噢)。

苗剧的乐队和伴奏：牛角琴为主奏乐器。牛角琴，苗语叫"陇能"，形似二胡。琴筒用水牛角做成，小端蒙蛇皮，大口为自然喇叭状，筒长十二厘米，琴杆长六十厘米左右，音色明亮，1－5弦(a^1—e^2)定弦。色彩乐器有"竹唢呐"、"竹柝"和"木叶"。竹唢呐为双管簧吹乐器，小竹管，长十六厘米，开七孔，音色清脆、甜润。竹柝，苗语叫"告细"。取大桂竹一截，两端留节，顺纹路雕出一根竹条，去黄削薄成弦，两头插入竹码，竹弦绷紧、击弦发音。打击乐器有"包包锣"，还有大锣、大钞等。锣鼓点多用苗族鼓舞、狮舞的点子，也吸收了花灯锣鼓及土家族的"打溜子"。过场曲牌除创作外也使用苗族唢呐曲牌，例如经过改编的〔苗族大开门〕：

麻连城演奏
千 里改编

2/4 6 1 | 23 12 | 6. 1 | 51 6 | 16 61 | 2 3 |
才 当 才卜 才卜 当· 才卜 当卜 当 才当 才卜 当 当

121 3 | 3/4 23 21 6 | 23 12 3 | 2/4 65 35 | 61 5 | 6 - ‖
才卜 当 当卜才卜当 当卜才卜当 当当才卜 才卜当 当

现行乐队中也用二胡、中胡、笙、唢呐、扬琴、竹笛及大提琴等管弦乐器，伴奏唱腔主旋律的是牛角琴、竹唢呐、木叶。

侗戏音乐　侗戏唱腔分"戏腔"和"歌腔"两大类，由侗族大歌、叙事歌逐步演变而成，发展中也受到花灯、阳戏、彩调等剧种的影响。

戏腔：包括〔平调〕和它的变化曲调〔快板〕、〔客家调〕、〔悲调〕等，以及发展过程中吸收的汉族戏曲腔调，如源于广西彩调的通道侗戏〔悲腔〕等。

〔平调〕，侗语叫"嘎仙恩"，又称胡琴歌。平板、普通调，是侗戏中的基本唱腔，用侗语演唱。唱腔前有起板或引子，中间有过门；由对答式的上下唱腔句式构成唱段。例如：

普　通　调（榕江）

（《珠郎娘美》唱腔）

杨海桃演唱
吴宗泽记谱

2/4（5－2弦）

中速

（1.6 5 6 | 1 2 6 | 1 2 3 | 1 － ）| 3 3 | 3 2 3 |
（侗音）万 万 凶（呵）卡
（词意）你静 静 听我唱 支

2 1 2 3 | 1 2 3 | 3/4 3 2 1 6 | 2/4 3 1 | 2 － |（3 3 2321 |
姚 多 美 嘎 报 纠（哇） 奔（哪 啊）
歌 给情 人，

6 1 2 ）| 6 3 3 | 1 6 6 | 3 3 | 3 2 1 6 | 6 3 |
老 就（呵） 搞 盲 橙 赛 别 嗯母 端 庆
老 人家 骂 我 没成 人。

3/4 6 1 1 | 2/4 5 · 6 | 1 － |（5 6 1 | 2 3 1 ）‖
没 温（呵） 宁（哪 呵）

唱腔的句幅可长可短，演唱时根据侗语语言的规律而旋律略有变化。经过速度、力度等艺术处理，可以表达喜、怒、哀、乐诸种情绪。胡琴伴奏有两种弦式：5－2和2－6弦。两者唱腔相似，过门稍有变化。2－6弦式曲调中加入"清角"。如上句过门：

1 2 1 6 | 5 4 5 6 | 1 6 2 3 | 1 · 6 |；

下句过门：

5 4 5 6 | 6 1 1 6 | 5 5 6 | 5 6 2 4 | 5 － |。

同唱腔之间构成不同宫系的调式交替。根据〔平调〕发展的其他腔调与之相似，因唱词的长短和感情的不同，旋律上作不同的处理。

歌腔：由侗族民歌发展衍变的唱腔。有的就是原来的侗族民歌。常用的有〔哭板〕、〔悲歌〕、〔仙腔〕、〔思恋歌〕、〔瞌睡歌〕、〔儿歌〕、〔大歌〕、〔琵琶歌〕等。

〔哭板〕，散节奏（散板），曲调婉转、柔和，宫调式而重羽调色彩。一般不用伴奏，有时

也用牛腿琴和小琵琶。

〔悲歌〕，也为散板，旋律多大跳，曲调激昂，富于戏剧性，常用于表现离别的场景。

〔仙腔〕，曲调明快、爽朗，每唱完一段词后有小段“哟哟咿”的衬词衬腔，人声帮和，多用于群众场面。

〔恩恋歌〕和〔瞌睡歌〕，抒情、优美而温和；〔儿歌〕活泼、明快、风趣；〔大歌〕为多声部民歌，舒展开阔。它们都是较原始的侗族民歌，歌腔的节拍有$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$及散节奏。

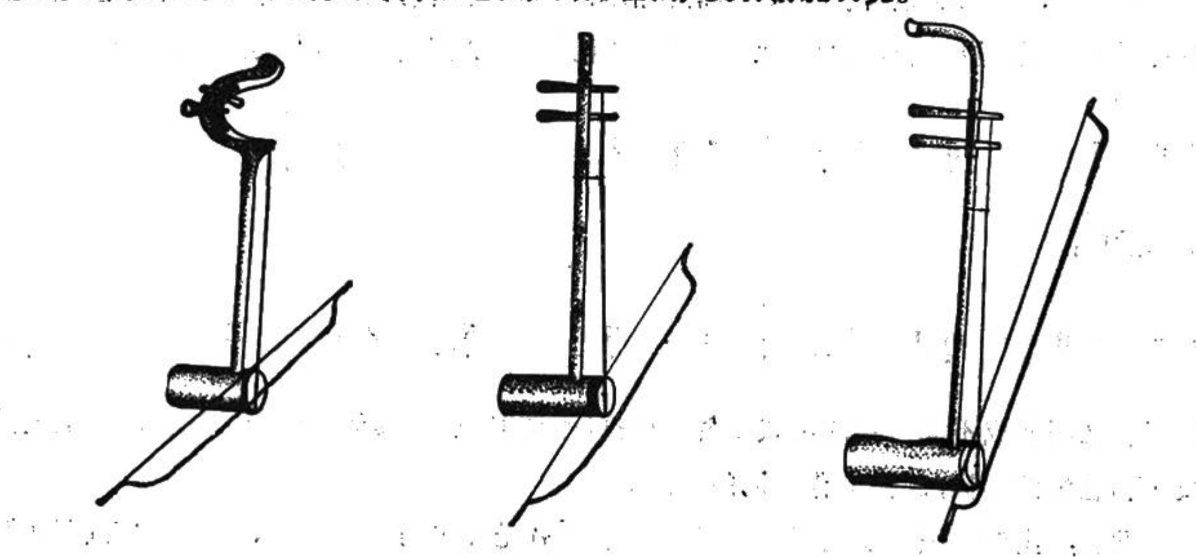
在侗戏的剧目里，有的戏专用“戏腔”，有的戏专用“歌腔”。有时也歌腔、戏腔同时使用。

侗戏的伴奏乐器以二胡为主。此外还用牛腿琴、侗琵琶、月琴、低胡和扬琴等乐器。打击乐器有小鼓、小锣、小钹、小镲等，一般不用于唱腔，只用于开台和人物上、下场。

伴奏乐器与乐队

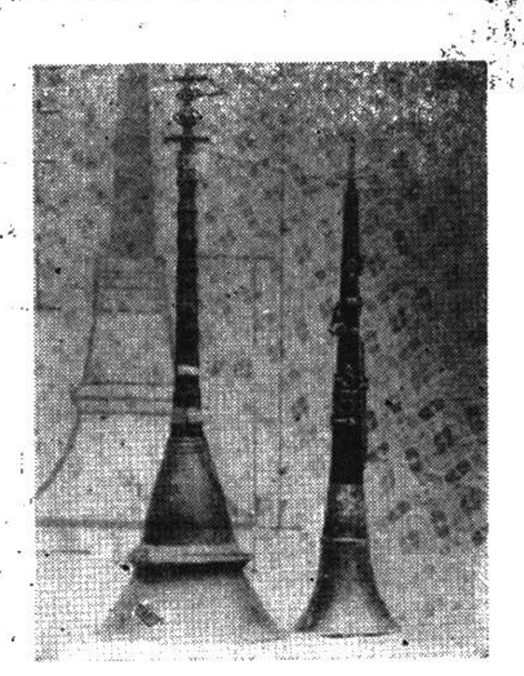
各剧种的特殊乐器

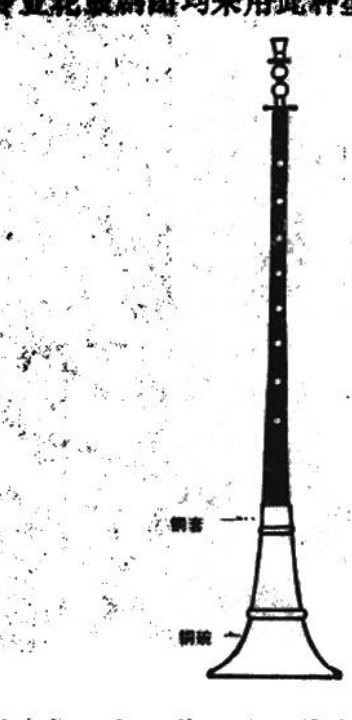
胡琴：弹腔剧种的主奏乐器，短杆小筒，形似京胡。湘剧过去叫“二弦子”。传统的琴筒小于京胡，软弓演奏。常德汉剧、荆河戏、巴陵戏等剧种所用胡琴均与湘剧相同，现今大都使用京胡。祁剧传统称“二胡”，解放后改称“祁胡”，制作与形状均有特点。琴杆总长四十七厘米，穿过琴筒部分用铁心；琴筒长十二点五厘米，内孔四点五厘米，筒口呈喇叭状，筒面用“乌沙公”蛇皮蒙扎；弦轸长十六点五厘米，有葫芦圈。硬弓粗马尾，杆内灌入铁沙，总长六十六厘米。琴弦较粗，外为老弦，内为缠弦，发音清脆明亮。



大筒：民间小戏中川调腔系的主奏乐器。短杆筒大，木杆竹筒，又称嗡胡、嗡琴等。发音浑厚而洪亮，是就地取材而制作的一种民间乐器。衡州花鼓戏的大筒，琴筒较小而短，

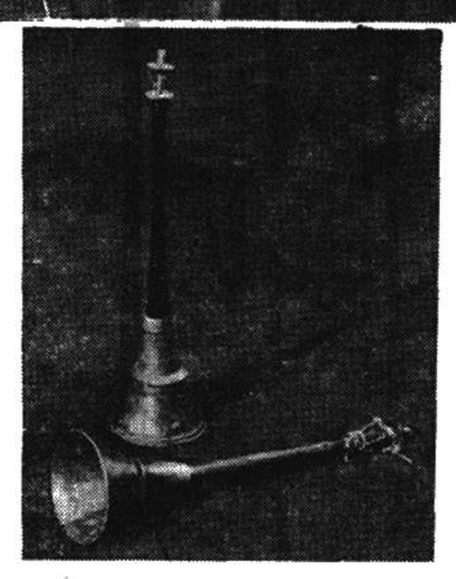
发音高而有亮度，艺人称为“竹筒子”。大筒的演奏分初、中、近三个时期。“初期大筒”（见上页图左），取楠竹下端为琴筒，大而长，蒙以蛇皮或蟒蛇皮，梧桐木琴杆，稍粗而短，约长五十厘米，不用腰码，首部雕有龙兽图形，弦槽多为月形弯勾，软弓演奏，发音略带嗡声，故称“瓮琴”。中期大筒（见上页图中），形似京胡。筒制竹筒，蒙以蛇皮，紫竹琴杆，有腰码；琴筒长约十六厘米，四横指内径，硬弓演奏。“近期大筒”（见上页图右）是湖南省花鼓戏剧院改制的，八十年代初定型。竹琴筒长十四至十五厘米，内筒直径为七点四至七点五厘米。红木二胡琴杆，钢丝弦可跑把，现今专业花鼓剧团均采用此种型制。

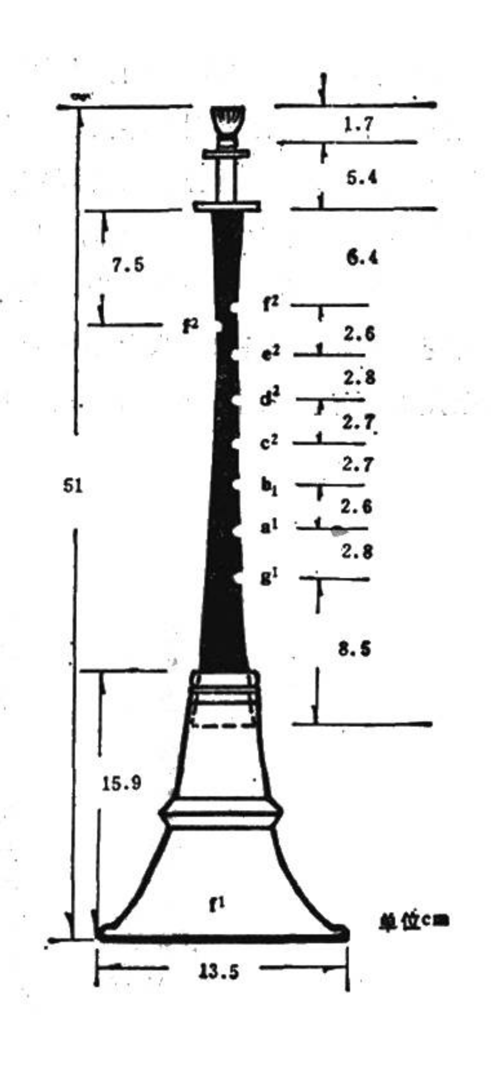




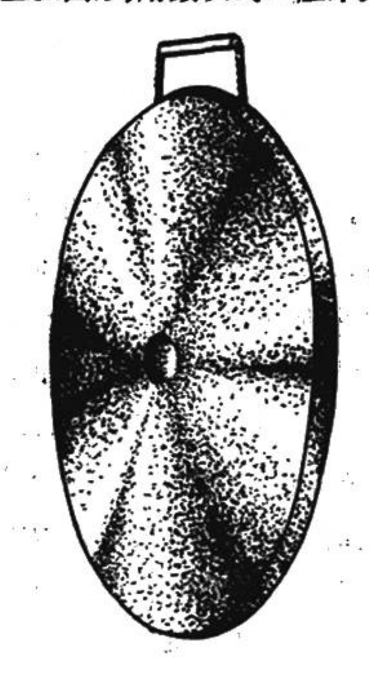
唢呐：大、小剧种共有的色彩性伴奏乐器，型分大、中、小三种，不同剧种各有特点。“祁唢呐”，属大唢呐型，祁剧专用，邵阳、零陵花鼓戏兼用。杆子（即管子）常用柏木、梨木制做。杆长三十八厘米，正面七孔，背面一孔；下端空心直径三厘米，上端一厘米。铜碗大而且较厚，声音洪亮、刚健（见上图左）。湘南的大小剧种均用以吹奏过场曲牌。“浏阳八眼子唢呐”，也属大唢呐型（见上图右），湘剧、长沙花鼓戏多用。杆较长，正面八孔，背面一孔；铜碗与筒杆联接处有二厘米许铜套管。除用于吹奏过场曲牌外，在花鼓戏中它又是打锣腔的主要随腔乐器；川调中则用于吹哀子、过门及梢腔。辰河高腔的“土唢呐”（见下页图右），属于中唢呐型，是高腔的主要帮腔乐器。“三宫八调”均以唢呐为准。杆子长三十一点一厘米，用千年矮 枣木或枇杷木制成，面孔七个。铜碗或锡碗，长约十四点九厘米，碗口直径约十三点五厘米。正面四孔为宫（c²），音色柔和优美，除伴奏高腔帮腔外，也用于吹奏低腔。“三呐子”和“四呐子”，中音唢呐型，因衡山出产的唢呐杆子最负盛名，故称为“衡山杆子”。发音高亢、嘹亮，常和大唢呐配合演奏，宫音相差小三度。合奏时三呐子高八度加花，大唢呐平稳，含有支声复调因素，是锣鼓牌子的主奏乐器，也是川调的色彩乐器，衡州、邵阳花鼓戏（东路）多用。小唢呐被称为“滴呐子”、“啣呐子”或“小青”，大、小剧种都用。







战鼓：祁剧的专用鼓，也为邵阳、零陵花鼓戏所采用。鼓面直径二十三厘米，桶高十厘米，呈弧圆形，用数块约三厘米宽的杂木相拼，两面用上等水牛皮紧绷，并用桐油炒过的竹钉密钉。发音高而脆，在湖南地方戏曲打击乐中，特点最为突出。

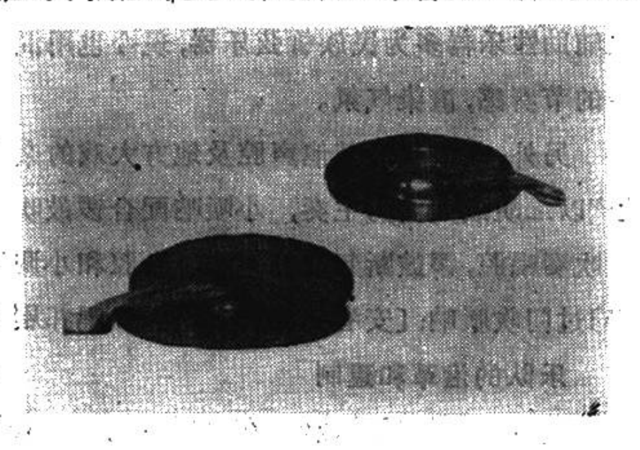


竹节斑鼓与帽形噪鼓：湖南地方戏曲早期使用的高音指挥乐器。竹节斑鼓又称"竹脑壳"，原取楠竹的根部为鼓，敲击其节，发音清脆，多用于湘中、湘北的大、小剧种。帽形噪鼓为祁剧用鼓，原产广东佛山，单面蒙皮而呈帽形，桶高约十厘米，打击的鼓面中心面积不到一平方厘米，其音极高。这些乐器因制作技艺失传，难以购置，今已为斑鼓所代替。

祁锣与"脐锣"：低音大锣型，属大锣、大钹系统，大、小剧种共用的铜响器。"祁锣"是祁剧的专用大锣。锣重五千克到六千克，直径六十六厘米左右。边缘约四点五厘米，发音低沉洪大。与此配合的小锣发音忒高，相差达两个八度，直径约二十厘米，打击的中心直径约三点三厘米，锣鼓字谱为"斗"，又

称"碗锣"。花鼓戏采用时，大锣、小锣之音差已大为缩小。"脐锣"为中低音大锣，直径五十厘米左右，锣面中心凹陷如"脐"，故称"脐锣"。旧时，民间戏曲均用，今仍保留在花灯、傩堂戏中，与之配合的小锣为马锣。

大钞与小钞：湖南戏曲打击乐中汉钞、苏锣系统大、小剧种共用的铜响器。大钞（汉钞）是发音清脆的高音乐器。钞叶稍厚，直径约十六厘米。钞叶翻向碗边，靠碗子中心突出的部位碰击发声。两副大钞配合演奏，节奏较快，俗称"嗑瓜子"。小钞的外形稍大于大钞，直径为二十厘米左右，叶片稍薄而钞碗较小，演奏时平叶碰击，发音明亮而稍低，锣鼓字谱为"此"或"册"。与之相配的大锣为苏锣（多为"虎音锣"），此外还有中音小锣。它们的音高大致是：大锣g^1，小锣c^2，大钞e^1。



各种声腔的伴奏形式

高腔与打锣腔：高腔和初期打锣腔均为"锣鼓伴唱，不托管弦"。高腔在帮腔的部位有"靠腔锣鼓"；打锣腔只在帮腔时唢呐相随，锣鼓用于断句。例如：

（湘剧高腔）

艹 0 0 i 6i i i i － 2 （0 打打 册 退 打 册）2/4 i i | 5 5 3 |
苏后 修鸾 笺， 百拜 潘

3 1 2 | 5·6 i i | 0 6 6 5 3 | 3 5 5 5 | 0 3 3 | 5 5 0 | 0（下 略）
卿 忠 烈 臣。
（可打 可打打打 册 此退 此退 此打 册 多 册）

（打锣腔）

2/4 5 6 5 6 | 3 23 2 16 | 5 6 5 | 5 － | 吊 · 打打 | 吊且 吊且 |
离（唉） 学 堂， （冬冬

（唢呐入）

吊 · 打 | 退 打打）| 2 23 2 | 2 216 | 6 2 i 6 | 5 － | （接【挑槛】）
（帮）大街 行，

高腔与打锣腔今均已加入弦管乐器伴奏。有的用于托腔保调，有的用于帮腔。另外，旧时演出高腔连台本戏多用大锣、大鼓，传奇本戏则用小锣鼓。

昆腔：以吹管为主奏乐器。衡阳昆腔的“粗牌子”，祁剧的正昆，以及其他剧种中《天官赐福》等吉庆戏，大多用唢呐吹奏，打击乐配合句法演奏或转接曲牌。昆腔的细牌子，用曲笛伴奏，或用一支，或用双笛。其他弦管乐器只用以丰富乐队，增强伴奏气氛与效果。

弹腔（南北路）与川调：地方大戏的弹腔和民间小戏的川调，同属于有主奏乐器的戏曲声腔。弹腔以胡琴、二胡、月琴或小三弦为主奏乐器（祁剧曾用瓜琴）；川调则是大筒。其他辅助性乐器多为民族管弦乐器，现今也用混合乐队。打击乐器用以起腔、收腔和加强唱腔的节奏感，渲染气氛。

另外，花鼓戏的其他声腔及地方大戏的杂腔、小调等，也有一定的伴奏组合。“走场牌子”以二胡或大筒为主奏，小唢呐配合锣鼓吹奏过门。“锣鼓牌子”则以三呐子、大唢呐为主吹奏唱腔，锣鼓断句或打句法。杂腔和小调又根据不同的表现要求配置乐器。如〔七句半〕过门吹唢呐；〔安春调〕用曲笛伴奏；唱祁剧小调时，以皮琴为主奏乐器等等。

乐队的沿革和建制

湖南戏曲的乐队建制，在发展过程中，都经历了由小到大，由简到繁的过程。

“三打七唱”：三人制乐队。司鼓一人，主胡兼唢呐、笛子一人，锣、钞一人，小锣由演员兼。演出高腔剧目时，三人均做武场。花鼓戏“草台班”的乐队还少至二人。即：司鼓一人，主琴兼吹管一人，其他响器均由演员兼。

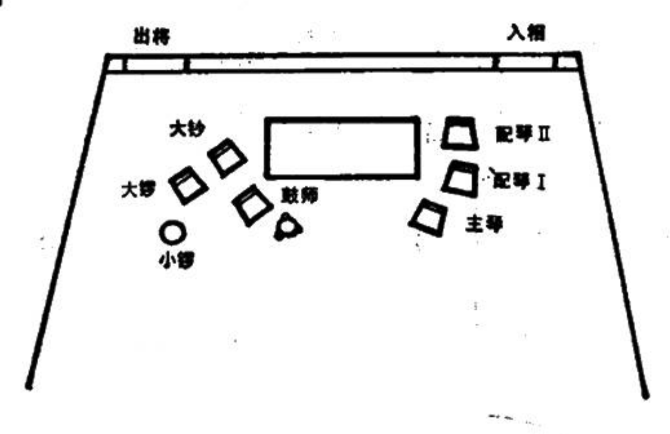
四人制与“文武六场”：四人制与六人制乐队是班社发展时期的乐队建制，已有专业班的乐队规模。四人制：司鼓一人，锣、钞一人，主琴兼吹管一人，配琴兼吹管、小钞一人，小锣由演员兼。六人制：司鼓一人，大锣一人（兼配琴），大钞兼小钞一人，主琴兼吹管一人，配琴一人（兼吹管），小锣兼检场一人。“文武六场”是传统戏曲乐队的主要组合形式，持续的时间较长。直到二十世纪五十年代，基本上都是这种乐队建制，俗称“五把椅子”（小锣没有坐位）。各剧种的乐手所使乐器不甚统一，但一般专职文场只有两人。

“三箱七场面”：是六人制乐队的变体，即专职文武场面已有六人，小锣虽属乐队编制，但仍兼检场。因二十世纪五十年代以后不用检场，小锣才不再兼管。

现行的戏曲乐队：现在的戏曲乐队均有不同的发展，人员与乐器都有增加，大小不等，一般有两种建制：一是小型的民族管弦乐队，分主奏组、弓弦组（二胡、板胡或高胡及中音乐器）、拨弹组（扬琴、三弦、筝或琵琶）以及打击乐组。二是中西乐器结合的混合乐队，除主奏组、打击乐组外，在民族乐队中适当地加入木管（单簧管、双簧管、长笛）及圆号、小号之类的铜管乐器，以丰富乐队的色彩。

传统戏曲乐队被称为“场面”或“后场”。打击乐为“武场”，弦管乐为“文场”。坐位在舞台中靠屏幕的一张方桌的两边，故又称为“左右场”或“左青龙、右白虎”（见下页图）。“草台班”时，也有在“下场门”为乐队搭个场地的。进入城市剧场以后，乐队均坐在下场门的台侧，主奏胡琴坐位靠台口。中华人民共和国成立后，新剧场多建有乐池，因而也有把乐

队设在台前乐池的。



过场曲牌与锣鼓点子

“过场曲牌”与“锣鼓点子”均属于伴奏音乐，是没有唱词的器乐曲，用于伴奏舞蹈、配合表演、描写环境、衔接唱念、统一舞台节奏、渲染气氛。

过场曲牌　分大吹和小吹。大吹是唢呐曲牌，小吹是丝弦曲牌。曲牌来源有三种情况：一是湖南的民歌、灯调和民间吹打乐曲，如〔小花鼓〕、〔画眉钻山〕、〔十盏灯〕、〔烂布子调〕、〔开台牌子〕和〔新尾子〕、〔喜调〕、〔长哀调〕等。原属于地花鼓、花灯曲调，仍沿用锣鼓、唢呐的伴奏形式，活泼、欢快。民间吹打乐曲中也有部分民歌、灯调，它们都具有较浓厚的湖南地方特色。民间小戏剧种多用这一类。二是古曲、时调小曲和弦索调，如〔小开门〕、〔八板子〕、〔柳青娘〕、〔倒扳桨〕、〔傍妆台〕、〔小桃红〕、〔柳摇金〕等等。三是吸收古典戏曲唱腔（南北曲、昆曲）的曲牌，如〔九腔〕、〔粉蝶〕、〔倾杯〕等“堂吹”（套曲）和〔风入松〕、〔急三枪〕、〔六幺令〕等“散吹”（散曲）曲牌。二、三两种曲牌湖南大、小剧种通用。虽来源一致，但各剧种因地而变，同中有异，所以不同剧种也各有自己的特点。

唢呐曲牌：结构上分大牌子和小牌子两种形式。大牌子一般分“正板”和“衬板”（青板）。正板多有“合头”，合头锣鼓随曲调的句法演奏（句法即大钞为基本节奏，小锣填旋律，大锣断句），速度稍快，节奏紧凑，曲牌本身有结构对比意义。衬板（青板）已成为一支小牌子，有相对的独立性质，有固定的起、梢程式，锣鼓演奏句法。小牌子一般没有“合头”，也不分正板、青板，但常拆成两节或三节使用，锣鼓演奏曲牌句法，〔帽子〕起句，〔梢槌〕结束。例如〔风入松〕（青板）：

（上节）

唢呐 | 0 | 0 0 | 0 65 | 32 5 | 36 5 |

锣经 | 打打 | 昌 且 | 昌 内退 | 且退 昌 | 且退 衣退 |

| 3·2 5 | 51 2 | 3 12 | 13 5 | 2 |

| 且退 昌 | 0 退内 | 昌 内退 | 且退 衣退 | 昌 |

（中节）

唢呐 | 53 | 6·i5 | 51 2 | 3 23 | 1 － | 6532 | 5 |

锣经 | （【帽子】起）内退 | 且·退昌 | 且退衣退 | 昌 内退 | 昌打0 | 昌 且打 | 昌 |

（下节）

唢呐 | 32 35 | 36 5 | 3·2 5 | 32 12 |

锣经 | （【两槌】起）且·退 衣退 | 且退 昌 | 且·退 昌 | 衣昌 衣昌 |

| 31 23 | 1 － | 0 0 ‖

| 衣八 打且 | 昌且 昌·且 | 衣且 昌 ‖

从曲例中可以看出唢呐曲牌的锣鼓句法常为“退昌”、“内退且退昌”、“内退且退衣退昌”等数种，锣鼓句法以曲牌分句为基础，故它也与曲牌的节奏规律相同。

丝弦曲牌：节奏特点是由板眼的各种起落变化所组成的。计有“板起板落”、“板起眼落”、“眼起眼落”、“眼起板落”、“眼起腰板落”和“散起截板落”六种。谱例如下：

5 35 62 i6 | 5 － － 0 | 1 61 23 54 | 3 － － 0 |（板起板落）

3 23 56 53 | 25 32 1 65 | 1 25 32 1 |（板起末眼落）

2 3 23 21 | 6 1 5· 6 | 12 65 1 － |（板起中眼落）

0 0 54 32 | 5· 6 1 － |（中眼起、中眼落）

0 0 2̇ i̇ | 6. 2̇ i̇ 6 | 5 - 6 5 |

3. 6 5 3 | 2 - （中眼起板落）

0 35 6i̇ 53 | 5 - （头眼起板落）

0 0 62̇ 76 | 5 6 63 5 | 5 - 35 32 |

1. 6̣ 13 2 | 2 （中眼起腰板落）

0 5 32 23 | 1. 2 32 1 | 1 - （头眼起腰板落）

5 - 4 3 | 2 32 35 2 | 2 - （板起腰板落）

ᵗ 3 5 - 3 2 1 3 2 - 冬 （散起截板落）

这些“句法”的句幅可长可短，它们之间有机联接构成曲牌整体结构。句法联接的办法是：板或腰板断句，相联的下句常是中眼或头眼起句；若再接以板上起句，则必须用“过门”性质的旋律片断填充延长音。“眼起板落”的句法联接也是如此。

结构特点是“落腔见字，随需则止”。句式自由，不讲究句式的对称和呼应，也不运用主、属支撑原则。一般只有调式色彩的倾向性，不注重调式的确定性。一支曲牌由不同节奏特点的句法组成，每一个句法上均可起腔或毕曲，因为丝弦曲牌要转接唱腔和配合表演。例如〔小梧桐〕：

0 0 6 5 |: 6 - 1 2 | 5 4 323 | 3 - 5432 |

5. 6̣1 - | 2321 7̣ 6̣ | 5 - 4 32 | 5̣ 6̣5̣ 6̣1 5̣ |

6̣. 1 23 1 | 2. 3 2 - | 5 65 4 3 |

2 - 35 26̣ | 35 20 23 5 | 5 0 6 5 :|

丝弦曲牌，老艺人习惯按"起字"分类，即：五（6）、上（1）、尺（2）、工（3）、六（5）诸"字"都有一批曲牌。以湘剧为例：

五（6）字头曲牌。

"中眼起曲"例句：

【小梧桐】6 5 | 6 –' 1 2 | 5 4 32 3 | 3 –'

【北正宫】6 5 | 6 76 72 6' | 0 35 23 57 |
6 76 72 6 | 6 –'

【小梁州】6 5 | 6 7 72 6 | 2 · 17 6 | 5' – – 0 |

【水红花】6 5 | 6 –' 1 2 | 3 5 13 2 | 2'

【将军令】6 5 | 3 6 5 43 | 2 32 35 2 | 2'

【九板子】6 5 | 6 · 7 2 7 | 6 · 5 32 35 | 6 –'

【大一蓬松】6 5 | 6 17 67 53 | 67 65 32 54 |
3 · 2 23 5 | 67 65 32 54 | 3 –'

【乾坤乐】6 5 | 6 –' 5 6 | 1 –

【小迁莺】6 5 | 5 2 36 53 | 2 –

【小开门】67 57 | 6 –' 35 23 | 1 –

【银川子】65 61 | 5 – 35 61 | 5 –

【万年欢】6 i 5 7 | 6 -' i 6 i 2 | 3 5 65 3 5 2 i | 3 -'

"消板起曲"例句：

【夏景天】0 65 | 4 3 235 | 6 5 6 | 5 35 6216 | 5

【苦　平】0 65 4 5 | 5 i 6 5 | 4 5 6 5 | 4 32 565 | 5

"红板起曲"例句：

【小庄子】6 5 6 1 | 2 - - 2 1 | 2 1 2 1 2 | 3 - - 3 0 |

【哭皇天】6 · i 5 6 4 5 | 3 - - 2' | 6 · i 5 3 2 | 3 -'

【如来佛】6 7 6 5 | 3 2 3 | 5 6 5 3 | 2 i 2 |

【下江对花】6 i 6 5 | 6 i 6 5 | 3 2 3 5 | 6 5 6' |

【柳青娘：6·1 231 | 2·3 2' | 5 65 4 3 | 2356 3216 | 2·3 2' |

【梦魂歌】6 5 6 i | 2 · i | 2 i2 3 i | 2 - |

上（1）字头曲牌。

"中眼起曲"例句：

【水星高】1 2 | 3 2 5 6 3 5 2 3 | 1 -' 7 2 7 6 |

5 6 1 2 6 5 3 2 | 5 6 5 6 1 5 | 5

【一枝花】1 2 | 3 5 2 5 3 2 | 1 3 2 1 6 1 5 | 6 7 6 7 2 6 | 6

【扬傍妆台】1 2 | 3 5 3 5 2 3 | 1' 6 5 1 3 2 1 |

6 5 1 6 5 3 2 | 5 6 2 7 6 5 |

【大江东】1 6 | 2 - 1 6 | 5 - 6 5 |

3 -' 3 2 | 1 2 3 2 6 1 | 1 -

【小一蓬松】1 7 | 6 1 6 5 | 3 2 2 1 3 | 3 -

【北山调】1 | 5 | 1 5 | 1 | 5 32 | 5 | 1·6 | 561 |

尺（2）字头曲牌。

“中眼起曲”例句：

【八里亭】2 1 | 5 .' 6 1 2 1 5 | 6 -' 6 5 6 1 |

2 3 5 2 1 | 5 6 1 2 1 6 5 |

【柳摇金】2 3 1 6 | 2 -' 2 5 3 2 | 1 2 3 5 2 1 6 1 | 5 6 5 6 1 5 | 5 -

“红板起曲”例句：

【快板令】2 1 6123 | 1 .' 3 | 2321 615 | 6 - |

【八板头】2 3 1 2 | 3 2 3 5 | 2 3 2 1 | 6' 1 6 | 5 5 |

6 1 | 6 1 6 5 | 3

【伴月狐】2 . 1 6 5 6 1 | 2 . 3 5 4 5 | 0 6 5 3 |

2 . 1 6 5 6 1 | 2

工（3）字头曲牌。

“中眼起曲”例句：

【一枝梅】3 5 2 3 | 1 · ' 2 6 5 1 2 | 3 – ' 3 2 3 5 | 6 – ' 6 i 5 4 | 3 –

【一枝兰】3 5 2 3 | 5 – ' 6 56 1 6 | 5·6 1 2 6 5 3 2 | 5 – '

【小汉东山】3 2 3 5 | 6 – ' 5 3 6 1 | 2 – 2 5 3 2 | 1 · 2 3 2 1 | 1 '

【大汉东山】3 2 | 3 2 3 5 6 | 5 ' – 6 2 7 6 | 5 · 6 6 3 5 | 5 – '

【浪淘沙】3 2 | 1 · 2 1 7 6 | 6 – ' 6 5 | 6 – 5 6 5 | 1 – '

【闹花灯】3 2 | 5 – ' 6 2 7 6 | 5 6 6 3 5 | 5 – '

【青山令】3 3 | 3 5 4 3 5 2 1 | 3 – ' 2 1 7 | 7 5 7 6 7 5 | 6 – '

【啄木儿】3 2 | 3 2 1 3 ' 0 | 2 1 3 5 3 | 6 5 3 2 1 3 ' |

【散放子】3 5 | 3 5 3 2 1 2 | 3 – ' 6 1 | 6 1 2 1 6 1 | 2 – ' |

【傍妆台】3 5 | 6 i 6 i 5 2 | 3 – ' 3 6 5 3 | 2 5 3 2 1 2 6 5 | 1 – '

【莲花傍妆台】3 5 | 6 i 6 i 5 2 | 3 – ' 3 6 5 3 | 2 5 3 2 1 7 | 6 – '

【一江风】3 5 | 6 i 6 i 5 2 | 3 – ' 2 1 | 6 – 5 6 1 | 2 – '

【月月红】3 5 | 6 i 6 i 5 2 | 3 – 2 3 2 1 | 6 5 1 – '

【迎仙客】3 5 | 6 5 3 2 | 1 – ' 2 3 |

5 4 3 2 | 1 7 7 2 6 ' |

“红板起曲”例句：

【八板子】3 3 | 6 2 | 1' | 5 6 | 1' | 6 1 | 1 3 | 2' |

【丝弦八板子】3 2 3 5 | 6 1 2 3 | 1 2 1 6 | 5 5 6 | 1 -' |

【风流八板子】3 3 | 6 1 2 3 | 1 5 3 6 | 5 3 5 6 | 1 -' |

六（5）字头曲牌。

“中眼起曲”例句：

【南正宫】5 1 6 5 | 3 · 5 2 3 1 2 | 3 -' 6 1 6 5 | 3 6 5 6 5 3 | 2'

【小桃红】5 3 | 6 -' 5 6 5 3 | 2' - 2 6 | 7 -' 7 2 7 6 | 5

“红板起曲”例句：

【兰花月】5 3 5 6 1 2 3 5 | 2 · 1 2 5 3 2 | 1 2 1 6 5 3 5 6 | 2'

【普安咒】5 3 5 6 2 1 6 | 5 - - 6 5 | 1 6 1 2 3 5 4 | 3 -

【美女梳妆】5 5 | 5 4 5 | 2 1 2' | 0 4 | 2 3 2 1 | 7 7 1 | 2 1 2' |

【水龙吟】5 1 6 5 | 3 ·' 2 | 5 3 5 6 | 1' 2 1 | 6·2 1 6 | 5·4 325' |

【金串子】5·6 | 1' | 1·6 | 5' | 6 5 | 3 2 | 5' |

【和尚贪花】5·6 1 | 5 6 1 | 5 6 1 6 | 1' 0 |

同“起字”曲牌的起头句法大多相同或相似，联接的腔句各不相同而有种种变化。

过场曲牌（唢呐曲牌、丝弦曲牌）常用“扬调法”（3变4，清角为宫）和“屈调法”（1变7，变宫转角）的方法转调。常德汉剧、荆河戏中称为“内五调”；湘剧叫“舍字犯调”。

锣鼓点子　湖南地方戏的打击乐器及锣鼓点子，一般均为大小剧种共用。长沙花鼓戏同湘剧；岳阳花鼓戏同巴陵戏；常德花鼓戏同常德汉剧；衡州花鼓戏同衡阳湘剧；零陵、邵阳花鼓戏同祁剧；阳戏、花灯戏又常用辰河戏和荆河戏的锣鼓点子。乐器型制有异，点子配器与安置也各有特点，而节奏、结构规律相通。

锣鼓点子以大锣分句(重音位置)，它的节奏型可概括为："一拍一锣"、"二拍一锣"、"三拍一锣"、"四拍一锣"，以及"散槌"等等，实际演奏中又分正格与变格。锣、钞位置的互换，使它产生极丰富的节奏形式。例如：

一拍一锣：　咼　咼　｜　咼且　｜　(正格)

　　此咼、且咼、咼当 (变格)

二拍一锣：　咼　且、　咼且　此且、咼此　且此、咼当　且　(正格)

　　此且　咼、　咼且　咼、　且咼　且此、咼得儿咼　(变格)

三拍一锣：　此且　此且　咼、　此退　且　咼、　且退　此退　咼　(正格)

　　咼且　此且　咼、　且令　咼　｜　咼打打　咼且　咼　(变格)

四拍一锣：　此且　此且　此且　咼　(正格)

　　咼且　咼且　此且　咼、　咼退　此退　且　咼　(变格)

散槌撞击：　咼　咼……、咼　咼　咼　咼　咼　咼.　咼

锣鼓点子的这些节奏形式有它鲜明的地方特点。如$\frac{4}{4}$的节奏，有"强弱次强弱"的，也有"强强弱强"的(咼且咼且此且咼)，还有"弱弱弱强"的(此且此且此且咼)等。它们中间有的含有民间锣鼓的特点，节奏型为"七、五、三、一"。例如：

(七) 咼且咼且此且咼，　(七) 且咼且咼且此咼；　(五) 咼且此且咼，

(五) 且咼衣且咼；　(三) 咼且咼，　(三) 此且咼；　(一) 咼，咼

它们组合的锣鼓点子，对保证地方风格起着重要的作用。锣鼓的“句法”也往往以此为据。

这些特殊节奏形式来源有二：一是民间锣鼓的提炼加工，分为“固定节奏型”和“七、五、三、一句法”。绝大部分锣鼓点，都是这两种节奏的有机组合。二是来源于曲牌的“句法”，全部”干牌子”均属之。原曲有词可唱，去掉曲谱就成了锣鼓句法的“干牌子”，牌名沿用，如〔四边静〕、〔豹子令〕、〔醉太平〕、〔金钱花〕〔水底鱼〕等。

锣鼓点子的结构，分为“单点子”和“复点子”。单点子又分“单曲体”、“单句反复体”、“单曲反复体”；复点子则指套曲，属“多曲联缀体”。

“单曲体”锣鼓的结构特点是有起有梢，多用于起唱的锣鼓有〔望家乡〕、〔风点头〕、〔拖四槌〕、〔挑五槌〕、〔吐三槌〕、〔鲤鱼翻边〕，梢腔锣鼓有〔梢四槌〕、〔梢三槌〕，配合道白和身法的锣鼓有〔大击头〕、〔中击头〕、〔单击头〕等。例如：

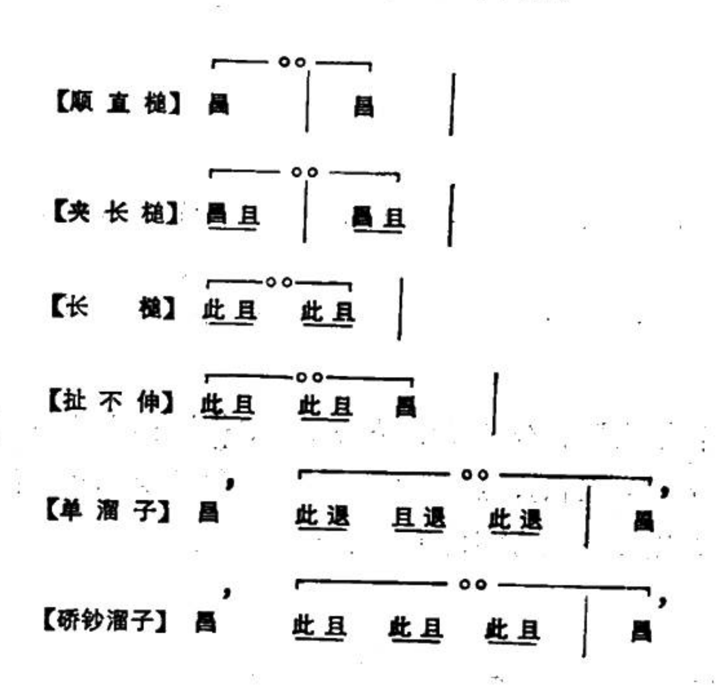
(起势)

【挑五槌】 打打七 内 退 | 内退 内且 | 昌且 昌 | 此且 昌 | 且退 此退 | 昌 (湘剧)

(起势)

【凤点头】 可底底底底底 衣打 衣 匡 七 匡 斗七 衣斗 匡 (祁剧)

“单句反复体”即固定节奏型反复的锣鼓点子，例如：



这些锣鼓点大都用于伴奏身段、转换场次、配合表演。联按“挑皮”接唱腔的点子可起唱腔。它们的特点是结构简单而表现容量大。相同节奏型，变化钞和小锣的演奏，可以产生不同的表现效果。例如：

【长　　槌】昌且　此且 | 昌且　此且 | (二拍型)平稳
退　　退　　退　　退

【牛 吊 尾】昌此　且此 | 昌此　且此 | (二拍型)活跃
退·退　0 退　退·退　0 退

【单 溜 子】昌此退　且退此退 | 昌此退　且退此退 | (二拍型)动荡
退退退　退 0 退 0　退退退　0 退 0 退

这三个锣鼓点的节奏型均是"昌且"(二拍一锣)，也因大钞移换和小锣加花的变化而互相区别。

"单曲反复体"是指有些锣鼓点子用不同的节奏型(句法)组成单曲，这些单曲要任意反复才具有形象意义。例如：

【拗　　槌】此退　且　昌，且退　此　退　昌
0 退　0 退 退　退·退　0 退 退
I　　II
(两个强弱节奏不同的三拍型)

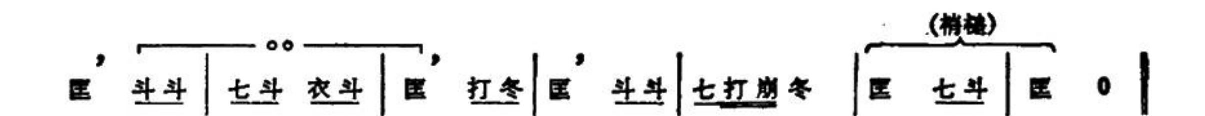
【金 刚 令】退　当　且·退　此　退　退，内退　且　退　此，
退　退　退·退　0 退　退　0 退　0 退　0
I　　II
(两个节奏不同的句法)

它们也属于"固定节奏型反复"的结构范围。

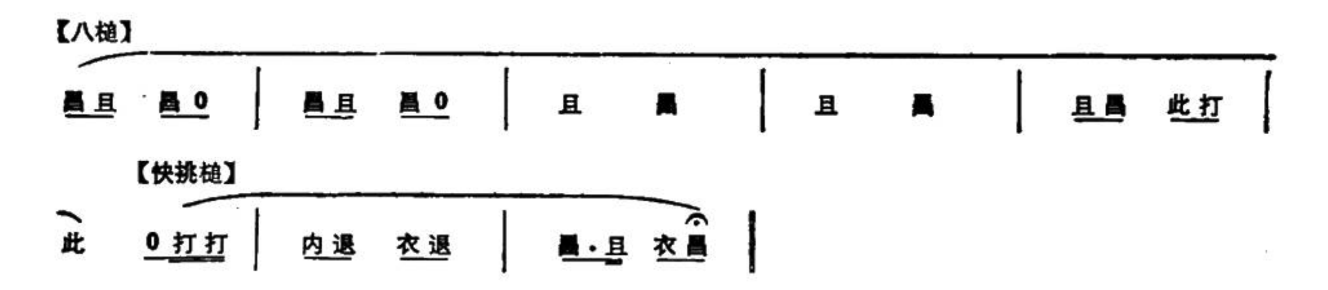
"牌子曲体"的结构为：帽子→句法→梢槌。首尾固定而中间变化，"干牌子"、"湿牌子"都是这样。例如：

(帽子)
【干 弋 窄】打　打 | 昌　且 | 昌，退 | 昌，内退 | 且退　此退 | 昌，退 |
(梢槌)
昌，内退 | 且退此退 | 昌，0 得儿 | 昌，0 嘟儿 | 昌，八打且 | 昌且昌且 | 此且昌 |

(帽子)
【四 边 静】嘟龙冬打冬 | 匡·，嘟七斗 | 匡，斗七 | 匡七 匡， | 七斗　衣斗 | 匡，打冬 |



"多曲联缀体"指起码由两个以上点子组成的锣鼓曲，并且明显可分，是各种点子的组合。例如〔十槌〕：

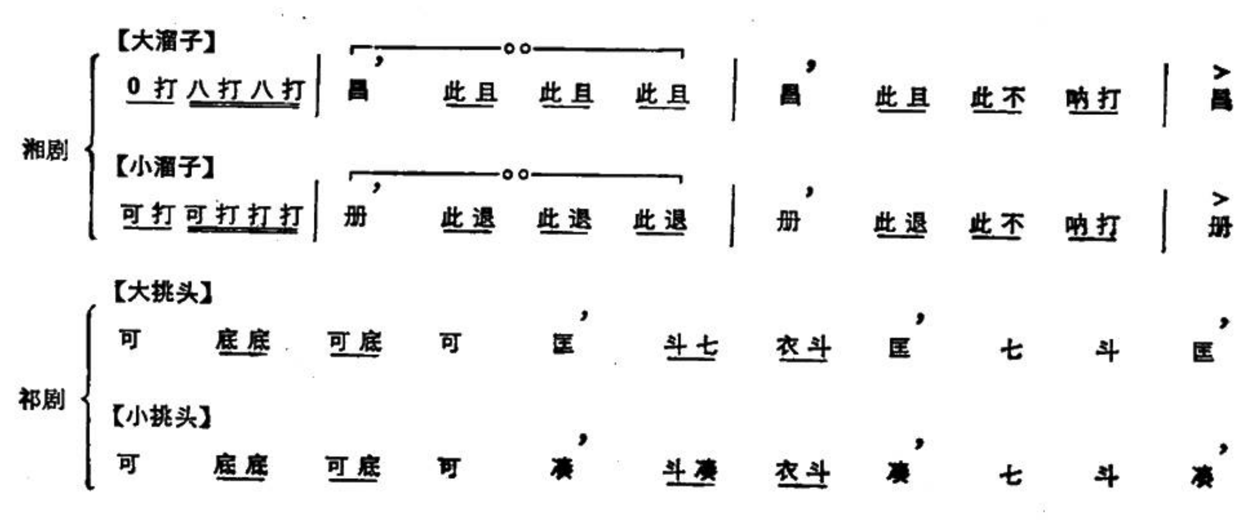


它由〔八槌〕和〔快挑槌〕联缀而成。较大些的"复点子"与节奏不大一致的锣鼓点相接，需要经过一定的转折，艺人称它为"转点子"。譬如〔大梢场〕：〔冲头〕、〔烂锣〕、"转点子"接〔牛吊尾〕。

另外，大型的锣鼓套曲——开台锣鼓，各剧种都有，套式也有所区别。湘剧有〔大鼓开台〕(七五三)、〔班鼓开台〕、〔三趟开台〕和〔十番开台〕；祁剧有〔文开台〕、〔武开台〕等。如湘剧的〔班鼓开台〕就有这样一些锣鼓点组合：〔慢倒板头〕、〔开台头〕、〔三二一〕、〔七槌半〕、〔金刚令〕、〔反金刚令〕、〔大溜子〕、〔急急风〕、〔阴阳暴〕、〔四不碍〕、〔开台尾〕。

锣鼓点子的乐器配置，一般都有大小之分：大点子全套响器；小点子则去掉大锣、大钞。湘剧中还分干点子，是大钞、小钞与小锣的配器。字谱如：可打打尺空尺此尺此呐尺。"尺"字音 cha。

打击乐谱可分两种：字谱（锣鼓经）和演奏总谱。锣鼓字谱各剧种均有自己的念法，"字"的采用根据乐器的发音及语言音调。例如：



常德汉剧

【三流豹子】

扎大大可大打 | 光光 以光 | 以册 光 | 卜 大 | 光 0 |

【小双击头】

大大 可 | 退此 退 | 退退 此令 | 退 0 ‖

花灯戏 各·各各各 | 冬冬 冬 | 0七卜 匡 | 七卜朗七卜朗 | 七卜朗匡 |

匡匡 切卜切卜 | 匡 0 ‖

民族打击乐(民间锣鼓与戏曲锣鼓)的节奏、结构是相通的,故各剧种的锣鼓点子也大同小异。乐器的选择、演奏风格(含相同的点子的变化或变体)则有较强的地方性,故它们也是区别剧种的重要标志之一。

锣鼓字谱说明:

大 锣 嘭(湘剧、巴陵戏)
匡(祁剧)
光(常德汉剧、荆河戏)

钞(钹) 且(湘剧、巴陵戏)
七(祁剧)
册(常德汉剧、荆河戏)

小 锣 退(湘剧、巴陵戏、常德汉剧、荆河戏)
斗(祁剧)

小 钞 册(湘剧、巴陵戏)
凑(抽)(祁剧)

湖南地方剧种的锣鼓谱用字,因语言及乐器的型制而异。各地花鼓戏锣鼓谱同地方大戏。

表　演

湖南地方戏曲剧种基本上分地方大戏和民间小戏两大类。由于各自发展的历史不同，演出反映的内容不同，以及所受的生活、艺术的影响不同，因而在演出艺术上形成了不同的艺术特色。

一般说，地方大戏表现的大多是古代帝王将相官宦的政治或战争故事，所以袍带戏多、生净戏多、武打戏多。为了能充分表现这些历史人物及古代生活，在脚色行当上，大都逐步形成了比较完整的行当体制。例如湘剧的行当体制，在借鉴弋阳腔行当体制基础上，形成了自己的所谓“九老图”，即大靠把、二靠把、小生、大花脸、二花脸、三花脸、正旦、花旦、老旦。后来又受弹腔的影响，发展成为近代的十行或十二行，即在原来九行的基础上，增加了唱工老生、紫脸和武旦。而某些以演出弹腔剧目为主的剧种，如常德汉剧、荆河戏、巴陵戏等则大多受到皮簧系统剧种剧目的影响，而形成自己的所谓“江湖十二色”；乃至发展成为当代的大小共十四行或十五行的体制。如常德汉剧分老生、须生、小生、正旦、闺门、花旦、武旦、摇旦、老旦、大花脸、二花脸、毛头花脸、霸霸花脸和丑脚等十四行。有些比较古老的剧种如湘昆、辰河戏等则仍沿旧制，仅设生、旦、净、末、丑五大行。总的来说，湖南地方大戏在行当体制上文武皆备，各行齐全。其中尤以湘剧的紫脸，常德汉剧、荆河戏的毛头花脸、霸霸花脸，巴陵戏的二目头、四七郎等行当颇具特色。

湖南地方大戏在表演程式上，由于它们历史悠久，传统艺术丰富多采，从而形成规范严谨，技巧性高的特点。在八种地方大戏中，除了一般的四功五法都有它一定的严格要求外，有的剧种仍然保持其特有的袖筒功、拗马功、紫金冠功，以及念唱上的单、双、空、实等技法；有的剧种则仍然保持从民间技艺中吸收、创造的如荷鹰展翅、飞蛾巴壁、鲤鱼扳子、狗舂碓、二龙戏水、扯四角等风格独具的表演程式；尤其是湘剧、祁剧等的跳马门、大脚婆步、抛披发、夹物高翻，以及丰富多姿的各式马路，和荆河戏、常德汉剧等的游车（车路），辰河戏、巴陵戏等的打叉、冲冠发、滑丝吊线、踢刀下场等等，不但程式严谨，而且难度很高，演员如无精深的功夫，很难运用自如。

湖南的民间小戏主要反映湖南的农村生活题材。在艺术上，主要是从湖南的民间歌舞艺术如车马灯、采莲船、地花鼓……的基础上，发展为小丑、小旦两个行当的对子戏。然

后随着表现题材的不断扩大，剧中人物增多，又出现了一个小生行当，奠立以“三小”为主的花鼓戏、阳戏和花灯戏等民间小戏，形成了它们独特的艺术风格。至于净行和生脚，是二十世纪三十年代前后才进入民间小戏的。所以，湖南民间小戏在表演技艺上主要来自三个方面：一是民间歌舞，如扇舞、伞舞、手巾舞、绸带舞……等。二是从农村劳动操作中提炼出来的表演程式，如砍樵、打铁、推磨、耕田、摘棉、采茶、摸泥鳅、捡菌子……等。有的甚至是直接从农村生活中吸收的。如嫂子旦的“俏步”、“懒腰”、“媚眼”、“冷噤”等等。三是随着地方大戏剧目的移植而借鉴来的一部分演技，如水袖、胡须乃至袍套、冠带、武打等功夫。然而最具民间小戏特色的，还是以“三小戏”为代表。它搬演的大都是农村的劳动生活，如《刘海砍樵》、《蔡坤山犁田》、《毛国金打铁》、《张古董磨豆腐》、《龚师傅裁衣》等剧，乡土气息极为浓厚，喜剧色彩非常突出，加之且歌且舞，独具民间艺术特色。

中华人民共和国建国以后，由于时代的需要，大量的现代戏不断上演，湖南地方戏曲不论是地方大戏还是民间小戏，通过多年的艺术实践，虽也走过一些弯路，但已基本克服了内容与形式的矛盾，塑造了不少新的人物形象，多次在全国调演中获奖。各剧团在经常性的演出中，亦由于导演制度的不断完善，导演队伍的日益加强，演出艺术逐渐做到了完整与统一。

脚 色 行 当

湘剧脚色行当体制　湘剧的脚色现行体制一般有十二行，头靠（又称大靠）、二靠、唱工、小生、大花、二花、紫脸、三花、正旦、花旦、武旦和婆旦。各行根据所扮人物的身份、生活、性格不同，年龄、装扮、做派各异，又有不同戏路之分。

头靠：讲究“靠、唱、醉、死”之别，所以除扮演长靠老生如《水淹七军》中的关羽，《定军山》中的黄忠，《刀劈五虎》中的赵云，《九龙山》中的岳飞等以把子、功架见长，唱做俱重的角色外，还要演《琵琶记》中的张广才，《鹦鹉记》中的潘葛，《西川图》中的张松，《醉写吓蛮》中的李太白，《拜斗斩延》中的孔明，《打痞公堂》中的宋士杰等以唱、念、做见功的角色。表演首重“位份”，讲究功架气派，沉着稳重，且有白须、麻须、青须之分，及蟒袍、靠子、胯衣、黄布袄、罗帽、纱帽、趿鞋等戏路之别。

二靠：如《借箭打盖》中的鲁肃，《表功》中的秦琼，《推弓结拜》中的薛仁贵，《花荣带箭》中的花荣，《一捧雪》中的莫成等角色。由于身份、职位、年龄都不及头靠的分量，表演上也不要求如头靠的功架沉稳庄重，多系身法戏。除讲究扎靠破把外，重跌扑武功，敏捷灵巧，有蟒靠、袍子、褶子、罗帽、纱帽等戏路之分。

唱工：如《金沙滩》中的卢俊义，《收姜维》中的孔明，《上天台》中的刘秀，《辕门斩子》中的杨延昭，《二进宫》中的杨波等，是以唱工为主的生脚戏，讲究嗓音嘹亮，口齿清楚，调高气足，唱做结合。有皇帽、蟒衣、褶子、袍子等不同戏路。

小生：戏中文巾、雉尾、盔靠、罗帽俱全，讲究穷、文、富、武之别。如《黄金印》中的苏秦，《赶斋泼粥》中的吕蒙正，《抢伞》中的蒋世隆，《烤火》中的倪俊，《赏荷》中的蔡伯喈，《桂枝写状》中的赵宠，《白门楼》中的吕布，《三讨战荡》中的周瑜。还有一路胯衣戏，如《狮子楼》中的武松，《兄弟酒楼》中的石秀。此外，娃娃生戏如《打猎回书》中的刘承佑，唱做兼重，少年英姿中略带稚气，舒眉亮眼，转带飞翎，是湘剧小生行中很有特色的角色。

大花：如"封神戏"中的纣王，"三国戏"中的曹操、董卓、张飞，《装疯跳锅》中的蒯彻，《大进宫》中的赵炳，《薛刚反唐》中的薛刚，《定军山》中的夏侯渊，《打龙棚》中的郑子明，《金沙滩》中的阮小七等。人物众多，文武兼有。除袍带、靠子、短打诸戏路外，还有部分中军戏，如《审假旨》中的张守信，《打弹鸣冤》中的牛潼等；以及部分草鞋戏，如《战荡》中的张飞，《摘梅推涧》中的侯上官等。表演上文武唱做俱全，重叫跳鸣嚎，用嗓讲究炸音、虎音、霸音，身法要求功架凝重舒展，脸部重眼功与动脸子功（脸部肌肉抽搐）。由于人物不同，脸谱各别，又有水白脸、黑脸、花脸等戏路之分，表演上各具特色。

二花：如《五台会兄》中的杨五郎，《七郎打擂》中的杨七郎，《摸鱼闹江》中的李逵，《战长沙》中的魏延，《狮子楼》中的西门庆等。重跌打翻扑，表演矫健敏捷，须具扎实的武功底子。在戏路上亦常分靠子、袍子、胯衣、粉脸与和尚戏等。

三花：即丑行。如《九锡宫》中的程咬金，《昭君和番》中的王龙，《双下山》中的本悟和尚，《写状》中的何乙保，《拦马》中的焦光普，《打草鞋》中的王子能等。人物繁杂，表演上大都讲究幽默风趣，身法短小灵活，轻巧敏捷，有的朴实自然；亦有蟒袍、官衣、褶子、袍子、丑衣、烂布子等不同戏路。

正旦：如《琵琶记》中的赵五娘，《打猎回书》中的李三娘，《秦雪梅》中的雪梅，《烂柯山》中的崔氏，《昭君和番》中的王昭君等。表演首重唱工，身法端庄稳重。

花旦：如《琵琶记》中的牛氏，《偷诗、赶潘》中的陈妙常，《写状三拉》中的李桂枝，《赠剑斩巴》中的百花公主，《坐楼杀惜》中的阎惜姣，《扇坟吵嫁》中的贾氏，《翠香下书》中的翠香，《背娃进府》中的表嫂等。表演上首重做工，念白讲究爽朗甜润，身姿讲究灵活轻俏。由于人物类型的不同，又有花衣戏、背褡戏和大脚婆戏等不同戏路。特别是大脚婆戏，动作粗犷洒脱，舒展大方，念白清脆，具有浓厚的湖南乡土气息，是湘剧做工花旦中独具特色的一路戏。

武旦：扮演原花旦行中一部分武戏的角色。如《打围》中的穆桂英，《杀四门》中的刘金定，《双卖武》中的萧桂英，《十字坡》中的孙二娘等。表演上以武功为首，踩跻破把、矫健敏捷，特重腰腿和把子功夫。传统演技有为亮跻特设的身法，如《打围》中的穆桂英须连踢四

十八脚。

婆旦：演各种身份的老年妇女，如《摸包认母》中的李后，《辞朝》中的佘太君，《牧羊卷》中的朱母，《春秋配》中的乳母，《乌龙院》中的阎婆，《骂鸡》中的王婆等。重唱做及面部表情，且有贫、富戏路之分。

紫脸：湘剧紫脸是湖南地方大戏中一个独特的行当。以开紫色脸谱人物为主，为净行中的唱工角色，如《二进宫》中的徐延昭，《沙陀搬兵》中的李克用，《牧虎关》中的高旺，《斩信哭头》中的单雄信，《观星借头》的高鹞子等。亦兼演生行中的唱工开脸戏，如扮《打龙棚》中的赵匡胤。其表演艺术特色主要表现在唱工上，音调高亢洪亮，用脑腔共鸣，兼以"夹音"(即"假嗓")。它虽是在唱工花脸和唱工生脚的演唱技法基础上发展的，但又有别于二者，而形成自己的独特唱派。紫脸行盛于二十世纪前期，名角辈出，最著名者数罗裕庭、蒋福雷等。罗裕庭体态魁梧，音高气足，唱腔高亢激越，造诣较高；蒋福雷因系女性，独具特色，她嗓音圆润浑厚，行腔婉转自如，影响颇大。稍后则有梁金鑫，五十年代仍能演唱。由于种种原因，目前后继乏人，偶有演出，皆多由唱工生脚代扮。

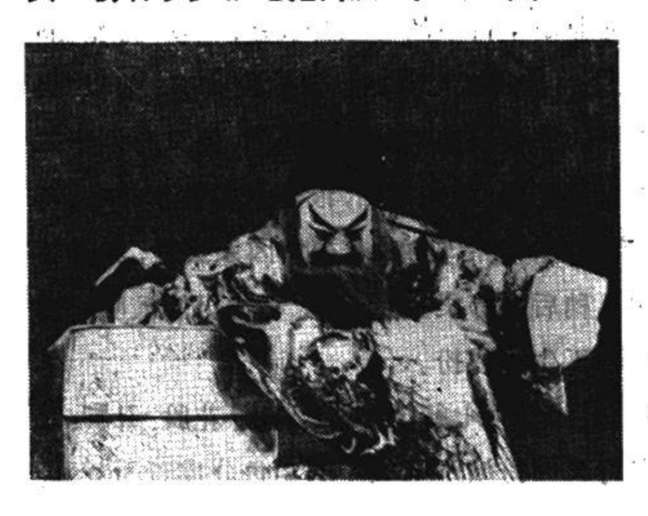
祁剧脚色行当体制 祁剧的脚色行当，近代分为七行：生脚、小生、花脸、丑脚、正旦、小旦、老旦。除老旦重头戏较少外，其他各行又因扮演不同类型的角色分成若干戏路。

生脚：或称正生，扮演挂青、白、花三种胡须的角色，包括红生。一般按穿着的不同袍服分为蟒袍、靠马、官衣、褶子、袍子、水衣、黄布摆等戏路；此外还有背时皇帝戏(扮演被迫退位的帝王)、员外戏、死戏、疯戏等特殊做派。靠马戏指扎靠跨马的武将戏。挂白须者如杨滚、黄忠，挂青须者如岳飞、马超。重功架和马路，有多种趟马动作，演员上身为骑者，下部状坐骑。如《杨滚教枪》中的"马踏五营"一段，杨滚跑马时，一手持刀，一手提靠，上下摆动，俨然策马疾驰；退马时，双膝微蹲，双足踮起，碎步后退，臀部有节奏地扭动，活像马屁股；因马不随人意而双腿夹马时，纵身跳起如马起蹦。这路戏的表演十分火爆。褶子戏和袍子戏均重身法。特别是袍子戏，要求袍子、罗帽、胡须和手脚紧密配合，如《卖马当锏》中，秦琼要七十二锏，身法特别繁重。黄布摆戏扮演长者、乡佬一类角色，多挂白须，唱、做、念并重，如《赶子雷打》中的张元秀。

小生：一般按冠戴分戏路，文戏有纱帽、解元巾和一字巾戏，武戏有二龙叉和包巾戏，紫金冠和罗帽戏则文武兼有。此外还有一路开脸戏，如《金水桥》中的秦英，《薛刚反唐》中的薛葵。还有挂须戏如《杨滚教枪》中的高怀德。紫金冠戏扮演周瑜、吕布、罗成、子都等将帅，穿蟒或扎靠，讲究运用颈功挽翎，甩紫金冠，抛披发等技法。解元巾与一字巾戏均扮书生。前者穿花褶子，讲究运用褶子的风度，斯文中略带风流，如《烤火》中的倪俊；后者穿青褶子，趿鞋，又称趿鞋戏，表演斯文儒雅，如梅良玉、许仙等角色。祁剧小生罗帽戏也用软罗帽，帽坨可抛下、翻上或转动。文小生讲究腕子花、指法、袖筒功。

花脸：按穿着分为蟒袍、靠马、袍子、水衣、赤膊等戏路。蟒袍戏有文、武之分。文戏扮

演曹操、严嵩、潘洪、包公等角色，重位份和讲唱；武戏如《司马洗宫》中的司马师，重袍袖功夫，有大幅度的摔袖、甩袖动作。袍子戏中有几出中军戏(如《打弹鸣冤》中的中军)，穿袍子、马褂，马蹄袖，挂朝珠，常走点步，动袖甩须，身法特多。赤膊戏多扮张飞、马刚等角色，袒露上身，并常用滚肚的技法。祁剧花脸的表演风格粗犷、火辣。不论哪路戏，都有大幅度的动脸、转眼的表演。如《泗水拿刚》中，薛刚闻说可为父母报仇雪恨时，突的一下站立，头一扬将软罗帽坨抛向脑后，一脚架在椅子上，双袖过头摔辫，双目圆睁，快速旋转，脸上肌肉剧烈颤动，一线胡须不断吹起，突出薛刚粗豪的性格和急于报仇的心情。《秦府抵命》中，秦灿在盛怒时，双手猛然端起蟒袍前襟往桌上一盖，全身横扑在桌上，两手伸向桌外抓刘彦昌；而被刘驳斥得理亏时，一下跌跪在桌后，下颌挂在桌沿边，两眼发呆；毒打秋哥气绝后，抛桌出位察看。这一连串的扑桌、跌桌、抛桌的大幅度动作，极为夸张、强烈。



丑脚：扮演角色类型繁杂，戏路甚多。按穿着分有蟒袍、官衣、褶子、烂派、水衣等戏路；按人物类型分有公子、和尚、老脸、娃娃、痞子、蠢子、残疾人、猴子等做派。蟒袍戏如《大进宫》中的赵炳，官衣戏如《闹严府》中的赵文华，讲究位份，重在面部表情。公子戏与和尚戏都属褶子戏类，身法颇多。公子戏着花褶子，戴公子巾，要风流潇，甩袖时缩脚矮身。和尚戏穿和尚褶子，戴和尚帽，走矮步，基本功要求甚高。如《祥梅寺》中了空和尚的表演，常用曲膝的拗身法。《双下山》中，本悟和尚有耍数珠、抛数珠和口衔一双鞋子、张口时将鞋子同时抛向身子两边的特技表演。烂派戏以衣着褴褛得名，扮演家院、解差、术士、化子、痞子、瞎子、蠢子、哑巴等各类人物，重讲白和表情。水衣戏分文、武两类，文戏多扮善良、诙谐的乡民，如《问樵开箱》中的樵子，还包括穿水衣的老脸戏、娃娃戏、矮子戏；武戏多扮江湖武士、贼盗，如时迁，猴子戏亦属此类。

正旦：一般扮演端庄贤淑的妇女，如《观音》中的观音，《岳传》中的岳夫人，表演要求稳重、文静。但是，正旦扮演的有些角色，表演也相当泼辣、粗犷，如《目连传·打三官堂》中的刘四娘。

小旦：饰演年轻姑娘和性格泼辣或风骚放荡的妇女，前者如严婉玉、孙玉姣、杨排风，后者如阎惜姣、潘金莲。表演做工较多，一般要求轻盈娇俏，动作幅度较大。

正旦和小旦有一些共同的戏路，如蟒袍戏、靠马戏、闺阁戏、背褡戏、悲泪戏。闺阁戏一称闺门旦戏，以小旦扮演为主，如《绣楼赠塔》中的陈翠娥；也有正旦扮演的，如《三天香》中的谢天香。表演要求文雅、柔媚。背褡戏以穿背褡得名，多扮丫环，亦以小旦饰演为主，

人物性格大都聪明活泼、调皮泼辣；也有少数几出穿背褡的戏由正旦扮演，如《赶春桃》中的雷氏。悲泪戏以唱功为主，正旦扮演的如秦香莲、王春娥；小旦扮演的如《丛台别》中的陈杏元，《叫街生祭》中的王金爱。此外还有一路小旦专工的笑耍戏，如《桂枝写状》、《金莲调叔》。《调叔》一类戏，旧有"风流戏"之称。

老旦：扮演老年妇女。重戏不多，有"三出半老旦戏"之说，即《判双钉》、《造八珍汤》、《浪子收尸》三出，《望儿楼》算半出。此外还有《太君辞朝》、《仁宗认母》、《牛脾山》等。大都为唱功戏。

鸨母、媒婆、后娘、丑女之类角色，则由丑脚、花脸、老旦分别兼演。表演滑稽、夸张。其中老旦和花脸兼演的角色，只包帕子不搽粉，不用女身法；丑脚兼演者，包头搽粉，用女身法。

辰河戏脚色行当体制　辰河戏脚色行当的现行体制，分为生脚、小生、旦脚、花脸、丑脚五大行；各行又有不同的小行或戏路。

生脚：分正生（青髯）、老生（黪、白髯）、红生。

正生演中年官员、将帅、百姓、奴仆等人物，如《一品忠》中的潘葛，《金牌》中的岳飞，《烂柯山》中的朱买臣，《九更天》中的马义，《失空斩》中的孔明等。这类戏要求唱腔圆润，大小嗓结合柔和，做工细腻，表现出不同人物的身份、气质。正生还分袍带、褶子、八卦衣、靠把等四种戏路。褶子戏中的"疯"、"醉"戏最具特色，如《佯狂》中的蒯彻，装疯时，身段动作全是疯态，面部表情突出其内悲外疯。

老生扮演年高的将帅、官员、富人、百姓等人物。如《龙凤剑》中的比干，《少绿袍》中的徐干木，《琵琶记》中的张广才，《白虎关》中的薛仁贵。这类人物表演上讲究稳重、深沉，即使是靠把戏亦如此。具体还分员外、相爷、褶子、靠把四种戏路。

红生即勾红脸的须生，如《大江东》中的关羽，《斩黄袍》中的赵匡胤，《三官堂》中的赵伯春等。这类戏在表演上讲究气质庄重，沉稳大方，唱腔上使用脆嗓，高亢嘹亮。由于要求颇高，红生戏成了辰河班中生行的重头戏。如《大江东》中的关羽，出场前的第一句唱，嗓子就要能镇住全场；出来一个亮相，要显得无比庄重、威严；与鲁肃对话时，用眼睛的时睁时闭，长髯的微抖、轻抖、重抖，来表现关羽的内心活动与感情的起伏。

小生：扮演角色范围较广。有青年官员，如《迎母》中的王十朋，《拷打吉平》中的吉平等；有青年武将，如《连环计》中的吕布；有年轻军师，如《三请师》中的诸葛亮；有富家公子，如《玉簪记》中的潘必正；有家境不佳的书生，如《拜月亭》中的蒋世隆；有落魄书生和穷苦百姓，如《彩楼记》中的吕蒙正，《上天梯》中的董永等。表演上要求唱腔柔和婉转，做工潇洒大方，在翎毛、扇子、水袖、彩发、把子、罗帽等技巧上要功底厚实。小生行在戏路方面有罗帽、二生巾、公子巾、纱帽、道巾、紫金冠等六种，其中以罗帽戏（苦褶子戏）分量最重。此外还有无冠戴的彩发戏（如傅罗卜）；娃娃生亦属小生行。

旦脚：分正旦、小旦、摇旦、老旦。

正旦多扮演贞妇烈女和贤妻良母，表演多端庄、稳重，重唱工，唱腔讲究细腻、委婉，如《琵琶记》中的赵五娘等。此外，也扮演宫廷贵妃，相府千金，将门英豪之类的角色，如《金盆捞月》中的韩翠屏，《拜月亭》中的王瑞兰，《梨花斩子》中的樊梨花等。

小旦扮演角色范围较广，有温文艳丽的少女，如《拜月亭》中的蒋瑞莲；有聪明活泼的使女，如《胡琏闹钗》中的小英；有英武威风的女将，如《百花亭》中的百花公主；还有戏谑逗笑的风流女子，如《金精戏仪》中的金精等。这类戏在表演上要求能文能武，唱做俱佳，大方洒脱，手眼灵活。

摇旦扮演风趣、诙谐或丑陋粗俗的妇女，如《硃砂印》中的陶小姐等。表演上比较夸张，台步、手法都比小旦幅度大。

老旦扮演老年妇女，如《琵琶记》中的蔡母，《荆钗记》中的王母等。

花脸：多扮演性格诙谐粗犷或阴险奸诈的官员、将帅和绿林好汉，如《碎龙袍》中的严嵩，《拷打吉平》中的曹操，《金牌》中的金兀术、牛皋，《尉迟垂钓》中的尉迟恭，《李刚打朝》中的李刚，《闹寨》中的李逵，《专诸刺僚》中的专诸，《三闯挡夏》中的张飞等。在唱念上多用虎音和炸音。表演上，文戏讲究"文戏武唱"，动作大，出手快；武戏则讲究翻打扑跌，干净利索。具体还分袍带、靠把、袍子、草鞋、老脸、讲白、斗趣、大肚子八种戏路。

丑脚：扮演性格诙谐、风趣、憨直或狡猾、愚蠢的官员、武将、纨袴子弟、盗贼，以及穷百姓等。如《判奸》中的李子春，《淤泥河》中的程咬金，《胡琏闹钗》中的胡琏，《三盗九龙杯》中的杨香武，《碎龙袍》中的奉承东，《吊妆楼》中的蓝继子，《瞎子闹店》中的丁瞎子等。这类戏讲究生活气息浓、泥土味重，不讲究规范程度高的程式。如《挡夏》中的夏侯惇，上场时头戴盔壳，顶插独翎，身穿箭衣马褂（不围护领），腰后插一根靠旗，随小军跑步上，不需许多程式动作。道白讲究口语化。此外按不同冠戴，还分罗帽、方巾、公子巾、紫金冠、硬盔、抓子巾、无名巾等七种戏路。

衡阳湘剧脚色行当体制　衡阳湘剧现行脚色行当分为生、花、旦三大行。其中生行又分老生、正生、小生，花行又分大花、二花、三花（即丑），旦行又分正旦、小旦、老旦，共九个行当，故称"九人头"。

老生偏重于靠把戏和拐杖戏。靠把戏多扮演年高位重人物。重功架气度，以扎靠和把子功见长。如《训子教枪》的杨滚，《凤鸣山》的赵云，《岳传》中的岳飞等。拐杖戏表现的是年老体衰、老态龙钟之类人物，如《打三不孝》的张广才，《骂府生祭》的林有安，《打侄上坟》的程连等。拐杖戏均戴白胡子，拄拐杖，唱做并兼，尤重白口。如《打侄上坟》中程连斥侄一段，唱中带白，举杖抖须，拖步趋前，全身颤动，充分表现他的恼怒之情。

正生行戏路宽，但不另设小行。唱做并重，唱须嗓音洪亮，吐字清楚，多拖腔，强弱节奏、板式节拍均随情而变，以求声情并茂。正生行就其穿戴划分的戏路有：官衣戏，如《雁

门关》的寇准，《辕门斩子》的杨六郎；褶子戏，如《孙膑找魂》的孙膑，《捉放曹》的陈宫；箭袍戏，如《庄王擂鼓》的楚庄王，《打雁回窑》的薛平贵；罗帽戏，如《秦琼卖马》的秦琼，《莫成替死》的莫成；蟒袍戏，如《纪信替死》的纪信，《红书宝剑》的高贞；靸鞋戏，如《空城计》的孔明，《打棍出箱》的范仲淹；夫子戏，如《古城会》、《华容挡曹》等戏的关羽。其中靸鞋戏的台步颇见功夫，如《打棍出箱》中范仲淹有单足踢鞋和单足空中接、穿鞋的身法；《孔明拜斗》中孔明乘车赴坛的车路，演员须双肘夹车旗杆，双腿半蹲，八卦衣前襟撩起做车前挡片，时起时蹲走圆场，上身始终保持不动，形似车行于不平山路，而孔明稳坐车中。正生行还须扎靠破把，有刚毅雄健的武功。

小生行多扮演儒生及青年文官武将等人物。演唱时本嗓和假嗓交替运用，不分文、武小行，唱、做、念、打缺一不可。戏路可分：烂衣戏如《黄金印》的苏秦，《彩楼记》的吕蒙正；褶子戏如《断桥》的许仙，《绿袍相》的刘湛；靠子戏如《长坂救主》的赵云，《三气周瑜》的周瑜；胯衣戏如《林冲夜奔》的林冲，《狮子楼》的武松；袍带戏如《三司会审》的王金龙，《红书宝剑》的梅仲。

大花行多扮演忠臣良将、草莽英雄、奸臣、小人。戏路分：袍带戏，如《造袍升天》的张飞，《雁门关》的潘洪，《司马洗宫》的司马师等。这类戏属大花文戏，表演上注重人物身份、职位、气质、架式，面部情绪变化依靠颤脸、挣脸、横眼、转眼、颤眼等技法来体现，唱、念运用霸音、虎音、炸音。《造袍升天》的张飞听说关羽被害，就运用挣脸使面部充血，然后转眼使眼角流出带红彩的泪水，来表现张飞悲痛欲绝的心情。胯衣戏是大花行的短打武戏，如《醉打山门》的鲁智深，《攀良起解》的李七，《芦花荡》的张飞等。这类角色动作规范，表演细腻，少翻打，特别重腿功的运用。箭袍戏有《姚通扫北》的姚通，《访白袍》的尉迟恭等。靠子戏如《打龙棚》的郑子明，《霸王别姬》的项羽等，是大花行的长靠武戏，重武功把子。

二花行多扮演性格豪爽、勇猛、憨直、机趣或凶残的人物。重翻、打、扑、跌，武功、身法多，动作粗细相间，粗则虎爪捋须、转眼挣脸，细则兰指捋须、颤脸；唱、念少；使用兵器种类多；无重头大戏，以配戏为主。戏路可分：胯衣戏如《李逵闹江》的李逵，《狮子楼》的西门庆，《春秋配》的侯尚官等；靠子戏如《磐河大战》的文丑，《收伍星》的伍星等；箭袍戏如《七郎打擂》的杨七郎，《马武夺魁》的马武等。

三花行分袍带、官衣、褶子、烂衣、短围裙和猴戏六种戏路。白口以衡阳方言为主，还有苏白、山西白、京白和湖北话等多种地方语言。袍带戏如《九锡上寿》的程咬金，《三搜索府》的施仕伦，《崔子弑齐》的齐王；褶子戏如《借箭打盖》的蒋干，《活捉三郎》的张文远。袍带和褶子戏重人物身份和性格的刻画，举手投足较为规整。烂衣戏如《打碑杀庙》的刘铁嘴，《藏舟刺梁》的万家春；短围裙戏如《时迁偷鸡》的时迁，《马二退婚》的马二；官衣戏如《曹操坠马》的曹操，《失印救火》的陶洪。猴戏属三花行武戏，但不以翻觔斗为主，重在把子功和模拟猴形。

正旦扮演人物多属贞妇、烈女，戏路不宽。褶子戏如《琵琶记》的赵五娘，《六月雪》的窦娥，《三娘教子》的王春娥；蟒袍戏如《三哭一笑》的银屏公主，《盗令斩婿》的太后；帔戏如《孙氏哭江》的孙尚香。均重唱功，表演端庄稳重。

小旦扮演的角色年龄大小不一，唱、做、念、打俱全，是旦行中戏路最宽的一行，可分五种戏路。蟒袍戏如《梨花斩子》的樊梨花，《杏元和番》的陈杏元；靠子戏如《草桥二关》的苏艳庄，《金定打围》的刘金定；帔戏如《闹严府》的严婉玉，《三哭一笑》的詹妃；背褡戏如《佳期拷红》的红娘，《桃花装疯》的桃花；褶子戏如《思凡》的色空，《宫娥刺虎》的费宫娥。蟒袍、褶子、背褡三种戏路占小旦行剧目的最多数。背褡戏常用俏步、碎步，行走时稍带跳跃，重白口，面部喜、怒、哀、乐变化快，动作规范，身段繁重。昆曲《佳期拷红》的红娘，一曲"十二红"中要做完六十个身段。

老旦以配戏为主。扮演角色有贫、富之分。用本嗓演唱，台步稳健，多依杖拖步而行。戏路可分：蟒袍戏如《太君辞朝》的佘太君，《掘地见母》的姜后；褶子戏如《南阳关》的纪夫人；黄布摆戏如《钓金龟》的康氏等。

常德汉剧脚色行当体制　常德汉剧的脚色行当，统称生、旦、净、丑四大行。其中生行又分老生、须生和小生；旦行又分正旦、闺门旦、花旦、武旦、摇旦和老旦；净行又分大花、二花、毛头和霸霸脸。连同丑行共计十四小行。

老生包括戴白须和杂须的各类角色。须生指戴青须的角色，还包括了原文华班特有的一批生脚开脸戏（如《骂金》的金兀术，《三打王英》的王英，《张奎偷营》的张奎等）和历由生行应工的猴戏。小生不再细分，仅有表演风格上的贫富文武之别。旦行中的正旦，扮演中年妇女。闺门旦扮演未出闺阁的小姐。花旦多扮演年轻丫环、小家碧玉以及花俏风骚人物。武旦多扮演女将、女妖和女寨主。摇旦多扮演性格泼辣、动作粗俗的妇女。老旦扮演老年妇女。净行的大花，系指在一个戏中居主要地位的花脸角色，如《二逼宫》的曹操，《打銮铡侄》的包拯。二花指在一个戏中居次要地位的花脸角色，如《禅台报》的贾充，《牛皋下书》的金兀术。毛头指以跳打为主的花脸角色，如《长坂坡》的张飞，《龙门阵》的盖苏文。霸霸脸指勇猛暴躁的年轻花脸角色，如《九锡宫》的薛刚，《清水河》的秦英。丑行则概括了凡属本行扮演的各类角色，不再细分小行。在剧团演员的分工上，四大行中，除了小生、老旦不和本大行中的其他小行混杂扮演，摇旦概由丑脚或老旦兼饰外，其他各小行之间均可相互扮演，历无严格分工。这种大、小行的交叉结合，要求各行演员（特别是当家演员）必须对本行的大小角色都捡得起，一把抓。比如：生行演员彭桂禄、孙元玉、朱明禄等，既以"三杀五图"（《打渔杀家》、《宋江杀惜》、《醉归杀海》和《孝义图》、《八义图》、《三相图》、《楚夫图》、《铁冠图》）等青须戏见长，同时又以《定军山》、《凤鸣山》、《黄忠带箭》等白须戏拿手。在一把抓的基础上，各行当家演员同时又得有一批各自小行（或戏路）的拿手戏，如旦行演员胡春风和黄新来同台时，胡不唱黄的闺门戏，黄亦不唱胡的丫环戏、神怪戏；大花

毛太满的蟒袍唱功戏也从不和向元金的跳打、做功戏打混；名丑邱吉彩以官衣、褶子戏著称，而王云泰则以打褂、袍子戏擅长。大行一把抓，主要是强调演员"饱"，否则只能算"半边把式"，拿不到"一股帐"；分小行又有各自的拿手戏，则是在"饱"的基础上讲求"精"。这种"饱"和"精"结合的要求，长期以来已成为常德汉剧衡量演员素质的重要依据。

常德汉剧各大行，根据所扮演人物的不同类型或穿戴，又可划分若干"戏路"。按人物穿戴主要有如下几种：蟒袍戏：主要扮演帝王将相、皇妃娘娘一类人物。如《三哭殿》的李世民，《黄鹤楼》的周瑜，《炮炮烙》的姜后，《太君辞朝》的佘太君，《禅台报》的司马炎，《采桑逼封》的齐景公等。表演讲究稳重，注重功架，小生尤重翎子功。靠子戏：扮演身份较高的武将。如《两狼山》的杨继业，《九龙山》的岳飞，《长坂坡》的赵云，《两狼关》的梁红玉，《清河桥》的鬭越椒等。表演讲究稳重、雄武、有气派，以把子和功架见长。官衣戏：分蓝、红两色。一般多扮演府、县等文职官员。穿蓝官衣的如《荥阳城》的纪信，《打督邮》的刘备；穿红官衣的如《越王选妃》的蒋青岩，《打督邮》的督邮。表演讲究灵活舒展，还特别注重官衣与纱帽、口条功的配合运用。褶子戏：以小生行居多，可分为青褶、富贵褶、绣花褶、八团花褶多种。青褶戏一般扮演落魄书生，表演上既讲斯文，又带寒酸。如《二度梅》的梅良玉，《乞儿骂相》的吕蒙正等。富贵褶子戏扮演的角色则更为寒酸，耸肩缩手，走跛鞋路，如《关王庙》的王金龙，《麦里赠金》的李炳志等。绣花褶子戏一般扮演富家子弟，潇洒风流，大多用扇子，如《卖画杀舟》的蒋青岩，《拾玉镯》的傅朋等。八团花褶子戏一般扮演侠义之士，讲究英武气概，走大方步，开打时常将褶子脱下一转，当兵器使用，如《紫金山》的张耀宗，《齐星楼》的黄天霸等。此外，还有生行《坐楼杀惜》的宋江，《八义图》的程婴和丑行《蒋干盗书》的蒋干，《祭头巾》的石灏等。生行表演还特别注意褶子与高方巾(或罗帽)、口条的综合运用。袍子戏：分龙箭袍和一面净袍子两种。龙箭袍多用于王爷、爵主一类人物，如《龙虎斗》的赵匡胤、《清水河》的秦英；一面净袍多用于武将、武举和衙门差头，如《夜过巴州》的张飞，《反武科》的岳飞，《兄弟酒楼》的杨雄、石秀等，表演特重罗帽功、口条功、鸾带功和腿功。褶子戏：多扮演忠厚善良的下层老人，如《打跛骡》的路遥，《牧羊山》的朱母等。表演讲究抓子、蓬发和口条配合运用。打衣戏：多扮演江湖义士、绿林豪杰之类人物，如《紫金山》的高恒，《捉撮狗》的严有年，《六打华府》的苏鸾姣，《沙滩会》的杨七郎，《拦马》的焦光普等。表演重翻打，要求动作轻巧，身段圆活。打褂戏：以丑行为主，多扮演下层劳动人民，如樵子、牧童、店家、小子等。表演轻快利索，活泼滑稽。赤膊戏：以净行为主，多扮演凶猛剽悍之类人物，表演时往往带彩，如《专诸刺僚》的专诸，《战渭河》的许褚，《芦花荡》的张飞，《两狼关》的黑达叔，《金牛山》的余龙等。此外还有《打鼓骂曹》的祢衡，《北邙山》的太叔带，《战宛城》的邹氏，《闹酒馆》的酒相公等。生行赤膊戏特重口条功、打发功的配合运用。

按穿戴划分戏路，还有以下两种情况：

落(luō)皮褶子和落(luō)皮袍子戏(系绦子或鸾带时,双臂上提,然后让服装上身有多余部分垂下)。一般多扮演疯癫酒醉、狼狈潦倒或痞子、小儿一类角色。如穿褶子的有《三相图》的张仪,《浔阳楼》的宋江,《探监》的王金龙,《拿曹》和《濮阳城》的曹操,《何乙保写状》的何乙保等;穿袍子的有《醉归》的杨雄,《打督邮》的张飞,以及《六打华府》的光叫经,《四进士》的痞子,《打渔杀家》和《双合印》的小儿等。

旦脚戏虽一般不按穿戴分戏路,但有时又将花旦中的领褂戏、袄袄戏单独提出。领褂戏一般多扮演丫环一类角色;袄袄戏则以扮演风骚妇女或小家碧玉为主,如《卖画杀舟》的媒婆,《拾玉镯》的孙玉姣等。

旦行通常采用一种按小行划分戏路的方法,其表演特点亦因之而各有差异。正旦端庄稳重,扮演富贵角色,摆罡(即台步)要稳,以显示其雍容华贵。闺门旦文雅大方,道白要轻言细语,清脆娇柔。花旦机灵活泼,道白要快,声调要脆。风骚戏需兼用部分摇旦的身段动作,如《牧羊山》的宋氏,《赶春桃》的严氏等。武旦粗豪刚健,英俊威武,唱腔、说白要洪亮圆美。摇旦和老旦说唱均用本嗓;老旦的行腔较生脚柔和,在表演风格上又有贫、富之分。

丑行按人物的不同类型,又可分为老脸戏(指戴白须的丑扮角色),如《龙门阵》的程咬金,《龙凤旗》的汉宣帝等。公爷戏一般扮演出身宦门的放荡子弟,如《鸡爪山》的侯登,《李逵装亲》的殷天锡等。书童戏有《清水河》、《失金钗》、《祭头巾》等戏的书童。家人戏有《金沙滩》、《风火山》等戏的家人。和尚戏有《祥梅寺》的了空,《双下山》的本悟等。骈驼戏有《丝鸾带》的韩驼子,《三搜索府》的施有能等。化子戏有《乞儿骂相》的孙江儿,《紫金鱼》的李瘸子、许瞎子,以及《拾黄金》的化子等。痞子戏有《双卖武》、《六打华府》、《四进士》等戏的痞子。摇旦戏有《闹严府》的春燕,《打瓜精》的梁家女等。畜类戏有《西游记》的猪八戒,《捉撮狗》的撮狗,《双包图》的乌龟精等。

荆河戏脚色行当体制　荆河戏脚色行当旧称生、旦、净、丑四大行,细分为十五小行:即老生、杂生、正生、红生、小生、正旦、闺门旦、花旦、武旦、摇旦、老旦、大花脸、毛头花脸、霸霸花脸和丑行。

生行:分老生、杂生、正生和红生、小生。老生,指挂白须的老者,有文、武、贫、富之分。武的有《两狼山》的杨继业,《凤鸣山》的赵云等;文的有《八义图》的公孙杵臼,《打皮鞭》的李志等;富的有《三打平贵》的王允,《回荆州》的乔阁老等;贫的有《扫松》的张广才,《广华山》的曹福,《打跛骡》的路遥等。表演注重表现人物的凝重,动作缓慢朴实,讲究"抖功",以突出人物苍老之态。唱念常用"本带边"嗓,但视剧情需要也有全用本嗓演唱的,如《打跛骡》一剧的吠腔吠白就用本嗓唱念。吠腔接近小丑的唱腔,吠白带山西口音,幽默而风趣,把路遥穷愁潦倒的处境和憨厚、倔犟、急躁的个性表现得很鲜明,具有较浓的喜剧色彩。杂生,挂灰白髯口,如《法场换子》的徐策,《磐河桥》的公孙瓒,《粉妆楼》的柏文连等。

正生，指挂青须的各类中年男子，如《八义图》的程婴，《八阵图》的刘备，《杀惜》的宋江等。表演重“三官”(眼、眉、脸)与各种表演技巧的配合，讲究做工细腻。如《八义图》“打鞭”一场，程婴被屠岸贾所逼，鞭打好友公孙杵臼时，二人紧密配合，用传统的“拗马军”技巧配合痛苦的面部表情，细腻地表现了人物的内心感情和相互关系。生行中开红脸的角色叫红生，多穿蟒扎靠，也有穿褶子、打褂的，要唱高调，做功讲究炽烈火爆，威武雄健，动作幅度大。如《三红图》和《杀四门》的赵匡胤，《挑袍》和《水擒庞德》的关羽，《天水关》的姜维。小生，指不蓄须的青年男子。其戏路一般按人物穿戴分为六类，即紫金冠戏、二龙叉戏、包巾戏、纱帽戏、公子巾戏和罗帽戏。紫金冠戏多表现年轻英俊的武将，如《反武科》的柴桂，《芦花荡》的周瑜。赵云的戏都戴二龙叉，《挑滑车》的高宠，《三打平贵》的薛平贵也属二龙叉戏。包巾戏表现年轻的武将，如《清河桥》的养由基。纱帽戏多表现年轻的文官，讲究帽翅功，如《写状三拉》的赵宠，《白罗衫》的徐继祖等。公子巾戏分贫、富两类，前者戴额前镶有一块小白玉的软方巾，如《乞儿骂相》的吕蒙正；后者戴公子巾，如《桃花装疯》的杨天禄等。罗帽戏多为年轻武士侠客、落魄书生以及书童、皂隶等人物，如《调叔》的武松，《金牛山》的张俊等。荆河戏小生唱念均用小嗓，表演既重冲打腾跃，又要潇洒灵活，动作幅度大，特别注重头上和腿上功夫。《反武科》柴桂的表演就运用了多种头、腿功：如“扫台翎”，用翎子在台板上快速地来回扫动；“后踢腿”，踢双蹦子后，一脚后踢到后脑；“跪踢腿”，一腿跪地，一腿踢到前额。运用这些技巧，突出地表现了人物的骄横性格和比武过程中的复杂心理。

花脸：分大花脸、毛头花脸和霸霸花脸。大花，扮演地位显赫、年岁较大的重角，如《打銮铡侄》的包拯，《二逼宫》的曹操，《李逵招亲》的李逵等。毛头花脸，指在戏中居次要地位的花脸，如《反武科》的牛皋，《大回荆州》的张飞等。霸霸花脸，多系年岁较轻、个性刚直、勇猛暴躁一类角色，如《上天台》的姚刚，《龙虎斗》的呼延赞等。荆河戏花脸的发声重虎音和“虎带边”，念白要求刚劲、有力，根据不同的人物还需讲方言，如刘瑾讲京白、郑子明讲山西白、张飞讲涿州白、陶大讲土苏白等。表演上讲究威风杀气和能揭示人物内心活动的“脸风”(称动“鬼脸壳子”)。如《二逼宫》曹操令人搜查穆顺时，先搜穆的右袖，曹操两眼向左斜视穆的袖内，动右脸壳子；再搜穆左袖，曹操两眼向右斜视穆的左袖，动左脸壳子。

旦脚：分正旦、闺门旦、花旦、武旦、摇旦、老旦。正旦又叫“夫人旦”，分贫、富两类：前者多穿青褶子，表演动作沉稳，如《仁贵回窑》的柳迎春等。后者穿帔、蟒或宫装，表演舒展大方，如《女斩子》的樊梨花，《百花亭》(即《贵妃醉酒》)的杨贵妃等。闺门旦，扮未出闺阁的小姐，重文雅娇羞，道白轻言细语，哭笑低声，表演动作圆范秀溜，如《樵子口》的王金爱，《丛台别》的陈杏元等。花旦，扮年轻活泼的丫环或花俏、风流人物，如《失钗见钗》的春香，《耍凤冠》的荷珠等。武旦，又叫刀马旦，扮女将、女妖、女寨主等，大都具有豪放刚健、英俊威武的特点，讲究用眼、翎子、腰腿、把子等功，过去多踩跻子，故又称跻旦，如《斩三妖》的三妖，《采桑逼封》的钟离春等。摇旦，又叫丑旦，表演动作夸张，泼辣粗野，如《闹酒馆》的

酒娘子，《赶春桃》的大娘等。旦行还有个独特的戏：《端午门》的武则天，包头，刷片子，但又要挂须，当众走男摆罡，背场走女摆罡。老旦，扮演老年妇女，分贫、富两类。贫者拄竹棍，走"鸡啄米"摆罡，动发抓子，体现人物凄苍、颤抖之态，如《牧羊山》的朱母。富者拄龙头拐杖，摆罡大方似生脚，讲究人物的气度和苍劲的风姿，如《辞朝》的佘太君。

丑脚：即小花脸，戏路很宽，扮演的人物包括帝王将相、公子少爷、流氓匪盗、家院公丁、武夫侠士、店家小子、樵夫牧童、神仙土地、化子媒婆等。其戏路有：老脸戏扮演老者，如《龙凤旗》的汉宣帝，《九锡宫》的程咬金。公爷戏，扮演好色贪财的纨袴子弟，如《鸡爪山》的侯登，《打皮鞭》的文岳。娃娃戏，扮演少年娃娃、书童、牧童之类，如《钓金龟》的张义，《小放牛》的牧童，《打桃赴会》的邱瑞。和尚戏，扮演大、小、文、武和尚，如《双下山》的本悟，《祥梅寺》的了空，《岳传》中的疯僧。土地戏，演土地神，吊白须，执拐杖，步法飘忽，如《青狮岭》、《双拿虎》等剧中的土地神。驼子戏，扮跛、驼等有生理缺陷的人物，如《三搜索府》的施仕伦，《毛把总上任》的毛把总。瞎子戏，扮演盲人，如《王瞎子闹店》的王瞎子。矮子戏，短打扮，系腰裙，下矮裆，走端步、拐步、汰步或矮桩步，如《卖饼》的武大郎，《双报恩》的衙役。痞子戏，扮演流氓地痞、恶棍赌徒，如《推通》、《宋士杰打痞》的痞子。化子戏，扮家院、公丁、禁子、衙役等角色，如《摩天岭》的毛子贞，《耍凤冠》的赵旺。樵子戏，扮演农民、樵夫、货郎等，如《八百八年》的武吉，《八阵图》的樵子。武打戏，扮演武士、教头、马童、匪盗等，如《拦马》的焦光普。猴子戏，穿打衣打裤，开猴子脸，表演重毯子、把子功，如《琵琶洞》、《子母河》、《万寿山》等戏中的孙悟空。杂脸戏，以丑脚应工的花脸戏，如《审陶大》的陶大，《两张飞》的徐大汉（假张飞）。丑旦戏，表演夸张，穿彩衣套背褡，语言鄙俗，弹跳无常，如《马踏翼州》的老鼠精，《三怕婆》的老太太，《老少配》的老妈。无论哪类丑脚，表演都重念功，讲究吐字准确、清楚；需能讲多种方言，如京白、苏白、川白、陕西白、山东白、江西白、淮白等。唱腔方法灵活，常用真嗓以低八度唱小生、旦脚腔，间或插入假嗓，吹腔更具特色。

巴陵戏脚色行当体制　巴陵戏现行脚色行当体制，分生、旦、净三大行。生行又分老生、三生、靠把、小生、贴补，旦行分老旦、正旦、闺门、跻子、二小姐，净行分大花、二净、二目头、三花、四七郎，共十五个小行当，习称十五筒网子。生行扮演的各种男性角色，无论是否挂髯口，均俊扮，只勾眉画眼。旦行扮演各类女性角色。净行所扮男角均开脸，故又称花脸行。

老生：以扮演忠直善良的老年人为主，挂白、麻三绺髯口，极少用青三。表演凝重、深沉，讲究面功、眼神，嗓用愣音（从咽喉底部发出的声音），重苍劲，唱、做、念均有重工戏。《法场换子》的徐策，《收姜维》的孔明，重唱工，多大段唱腔，长达百多句，常用叠唱、滚唱。《莫成替死》的莫成，《打棍出箱》的范仲禹，重做工，身段复杂多变，注重髯口、罗帽功，有鸳鸯三盘（罗帽、胡须、脚手的相互反向动作）、跌箱、梭拔虎变仰壳子，分眼阴阳脸、浪笑等特

技。《六部大审》的闵爵，《十道表》的褚遂良，重念工，喷口、口劲极现功力。《白帝城》的刘备，《七星灯》的孔明，《洪羊洞》的杨延昭，唱做并重，习称"三死戏"，表现老年人弥留之际的神态细腻真切，唱腔凄凉沉郁，有声断气连、夹唱夹叹夹白等技法。

三生：扮演中年角色，多挂青三绺。以唱为主，多花腔、子腔，圆润悠扬。表演从容稳健。以帝王居多。如周懿王、楚庄王、汉高祖、唐太宗、唐明皇等，习称王子戏。次为将相，如《斩李广》的李广，《鼎盛春秋》的伍员，虽有开打，但很简略，仍以唱为主。还有如《打鼓骂曹》的祢衡，《三打吉平》的吉平等，则唱做并重，甩发、胡子功用得较多。

靠把：多扮中老年武将，挂青、麻、白满髯，以做、武为主。"靠把靠把，扎靠打把"，表演武勇刚健，须有扎实的功底，故称生行的铁门坎。戏路有长靠戏如《花荣带箭》的花荣，《取长沙》、《定军山》、《黄忠带箭》的黄忠。这类人物大多急躁、好胜、火爆，故又叫"火爆戏"。身法于苍老中突出勇武气概，把子功复杂，并有多种遛马射箭、陷马等难度较大的程式。文官戏如《李广三奏》的李广，《荥阳城》的纪信及鲁肃戏。除做功外亦重唱念，有鸦雀步、舞水袖、帽翅等技巧。袍子戏以扮秦琼为主，挂三绺髯口，表演较庄重，讲究造型优美，身段刚柔并济，花俏多变，节奏明快。

小生：俊扮各类青年，本嗓、小嗓兼用。戏路分贫、文、富、武和周瑜戏五类。穷生戏，习称烂布褋戏，扮落魄儒生和破落公子，如《赶斋泼粥》的吕蒙正，《打侄上坟》的陈大官，重做工，拖鞋趿履，避风踩雪，喝粥舔碗，极富生活气息。文生戏，又叫丝弦戏或水墨戏，表演风流儒雅，颇多面功，讲究眼神与手法、扇子、水袖、散发等的配合运用，如《桂枝写状》的赵宠，《打严嵩》的邹应龙。富生戏，扮地位较高的人物，端庄凝重，不苟言笑，如《双合印》的董洪，《调寇审潘》的赵德芳。武生戏，分做、武两类。做功戏中做、念配合严谨，如《拦江》、《借云》的赵云，《拷寇》的陈琳。武打戏又分长靠、短打。长靠戏重把子功或马上功夫，身段凌厉刚健，如《长坂坡》的赵云，《擒五侯》的李存孝；《青石岩》的王洪，还有抛刀和踢刀下场诸绝技。短打戏重翻扑，身法轻捷圆活，讲究悬脚、罗帽、鸾带功夫，如《杀嫂》、《狮子楼》、《打店》的武松，《夜奔》的林冲。周瑜戏突出周瑜的性格特征，既不似吕布的骄横鲁莽，又不似赵云的勇武忠直，着重刻画其足智多谋、年轻气盛、度量狭小的特点，且散发、翎子、带彩皆有绝技。

老旦：也叫婆旦，专扮老年妇女，唱做兼工，表演亦有贫、富之分。贫婆讲究"三翘"，即背微驼，腰微弯，膝微屈，双手抱于胸腹前，步履蹒跚，如《牧羊山》的瞿氏，《八珍汤》的孙氏；但也有像《开弓招亲》的彭氏，柔中寓刚，苍老稳健。富婆动作身段较贫婆开阔、庄重，讲究身份、气度，如《甘露寺》的吴国太。

正旦：多饰成年妇女，唱做并重。唱功戏如《描容》的赵五娘，《三官堂》的秦香莲之类贤妻良母，表演文静、稳重。做功戏如《打灶分家》的田氏，《失子惊疯》的二娘，《夜梦冠带》的崔氏，感情跌宕大，表演动作幅度大，细致而夸张。

闺门：扮年轻妇女，以唱为主，唱做兼工，表演端庄文秀。唱功戏如《祭江》的孙尚香，《祭塔》的白素贞，《盘貂斩貂》的貂蝉。做功戏如《拾玉镯》的孙玉姣，《打花鼓》的艺人妻，不着裙帔，习称下江衣戏。有的戏唱做并重，讲究面功，特重疯、痴、醉、媚等眼法的运用，如《醉杨妃》的杨玉环，《宇宙锋》的赵艳容，亦由闺门旦饰演。

跻子：因所扮角色多须装跻而得名，以做功、武打为主。武戏分长靠、短打。长靠戏重身段工架、把子、翎子功，表演矫健英武，如《下山打围》的穆桂英，《杀四门》的刘金定。短打戏重翻扑拳脚，开打轻盈灵巧，如《拦路招亲》的段秀英，《打渔杀家》的萧桂英。做功戏表演天真妩媚，有“捻花”特技，如《摘花戏主》的刘文艳，《开弓招亲》的陈秀英。凡番邦女子都属跻子本工，走大脚步，讲京白，表演风骚，多用媚眼、妒眼。

大花：又叫十杂，扮演净行中老年角色，唱做并重，嗓用炸音、虎音，表演粗犷豪放，动作幅度大，有山野气息。戏路分蟒靠、袍子、膀(打)衣、草鞋、赤膊、大肚子六类，其中以蟒靠戏为主，极重工架稳实、掣脸、吹须等技巧，重功戏如《打龙棚》的郑子明，《上天台》的马武，《李刚打朝》的李刚。

二净：又称红净，开脸以红色为主。重唱工，嗓用边音、沙音，唱腔高亢激越，表演庄重肃穆。以蟒靠戏为主，如《二进宫》的徐延昭及关羽、赵匡胤戏。还有袍子戏，唱做并重，如《五台会兄》的杨五郎，《探五阳》的王英；赤膊戏如《斩雄信》的单雄信等。

二目头：又叫二花脸、跳打花脸，以扮演暴躁鲁莽、好胜逞强的青年为主。嗓用炸音，重武打做工，表演火爆粗豪，非跳即打。短打戏多于长靠戏，主要剧目如《闹江》的李逵，《父子会》的尉迟宝林。袍带戏仅《禅台报》的贾宠等几个角色。

三花：又叫小花脸，即小丑。所扮角色无分老幼、贵贱，皆以幽默滑稽为主。表演身段灵巧圆活，讲究缅肩倒拐，挪臀转肩；白重口风，唱多“吹腔”；尤以做、武见长，有中桩、矮桩等多种步法及顺风旗、夹物高翻等武打绝技。按人物类型，表演风格大致可分：老脸戏，如《湘江会》的齐王，《琵琶宴》的赵炳；官绅戏，如《盗书》的蒋干；差役戏，如《叫差》的胡文；公子戏如《鸡爪山》的侯登；娃娃戏如《鸡血冤》的蓝继子；樵子戏如《问樵》、《首阳山》的樵子；和尚戏如《济公拿妖》的济公；驼子戏如《三搜索府》的施仕伦；痞子戏如《打痞公堂》的痞子；化子戏如《骂相》的孙巧儿；盗贼戏如《盗鸡》的时迁；猴子戏如《盘丝洞》的孙悟空；卖艺戏如《九子鞭》的海舟；师爷戏如《写状》的何乙保，共十四类。

至于贴补、二小姐、四七郎，系生、旦、净三大行中贴补捡烂的小行当，多为小角色；戏不重，但各有其不同的表演技艺。

湘昆脚色行当体制　湘昆行当体制，分老生、小生、旦脚、净脚、丑脚五个大行，按年龄性格，身份特征，又有小行之分。

老生：分生、外、末三个小行，均挂髯口，统称须生。生脚，扮演中年男子，挂青须，文武并兼，是须生之首。文戏重唱念。如《钗钏记》的李若水，在“大审”一折，语句须徐疾有致，吐

字要清晰有力，是生脚最具白口功夫的重头戏；在"谒师"一折以唱为重，讲究"雨夹雪"的唱法，即以本嗓为主，兼带假音。表演要求仪表庄重，有高雅脱俗之态。武戏有《千金记》的韩信，《麒麟阁》的秦琼，戴盔穿靠，讲究英武刚健。外脚，扮演年老长者，挂白须，如《寄子》的伍员，《八义记》的公孙杵臼，《扫松》的张广才，《交印》的宗泽等。外脚也有挂花须的，如《荆钗记》的钱流行。均以形态苍老，步履凝重，动作朴实为上。末脚，挂青须，常饰家院一类配角。而《一捧雪》的莫成，《八义记》的程婴，虽是家院，却是唱做吃重的角色。

小生：扮演无须的青年男子，唱念以假嗓为主，兼带本音。有官生、巾生、穷生、雉尾生之分。官生、巾生、穷生属文小生；雉尾生属武小生。官生，戴纱帽，穿蟒袍，故又有纱帽生之称。如《浣纱记》的范蠡，《琵琶记》的蔡伯喈，《荆钗记》的王十朋等。要求仪态端庄稳重。巾生，戴小生巾，穿褶子，持折扇，要求风流潇洒，儒雅俊秀，如《牡丹亭》的柳梦梅，《玉簪记》的潘必正，均重扇子、水袖功。穷生，多为落魄书生，穿"富贵褶子"，拖薄底鞋，如《绣襦记》的郑元和。雉尾生，如《连环记》的吕布，戴紫金冠，插翎毛，气度英俊，运用紫金冠颤须头颈功夫。《义侠记》的武松，以短打见功，亦属雉尾生。另有几出小生挂须的本工戏，如《长生殿》的唐明皇，《醉写》的李太白等。

旦脚：分花旦、正旦、贴旦、老旦四个小行。花旦是旦行之首，戏路极宽。多饰闺门小姐，所以又有闺门旦之称，如《牡丹亭》的杜丽娘，《钗钏记》的史碧桃，《荆钗记》的钱玉莲。而雍容华贵的杨贵妃(《长生殿》)，武艺精强的夜珠公主(《产子破阵》)，贫苦低微的渔家女(《渔家乐》邬飞霞)，亦归花旦扮演。另外有"三刺"(《刺梁》、《刺汤》、《刺虎》)、"三杀"(《杀嫂》、《杀惜》、《杀山》)戏，以摔打功夫见长，亦属花旦行。正旦多饰中年妇女，以宁静端庄为主，如《琵琶记》的赵五娘，《白兔记》的李三娘。而《痴梦泼水》的崔氏，由痴而癫，是正旦行的另一类型人物。贴旦以活泼伶俐，举动轻快见长，多饰丫环一类配角。但《佳期拷红》的红娘，《闹学》的春香，《相约相骂》的芸香，唱做繁重，是贴旦为主的重头戏。贴旦还有扮演男孩的本工戏，如《寄子》的伍封，《白兔记》的咬脐郎，《八义记》的赵武等。老旦扮演年老妇女，如崔夫人(《西厢记》)、王十朋之母(《荆钗记》)等。也扮演《义侠记》的王婆。

净脚：按脸谱色彩分花脸、粉脸两个小行。花脸以红黑二色为主。大多数扮演勇猛刚强、忠义正直的正面人物，动作粗犷火爆，而又妩媚多姿，如《三闯》的张飞，《刀会》的周仓，《精忠记》的牛皋，《北诈》的尉迟恭，《嫁妹》的钟馗等。而《八义记》的屠岸贾，则专横残暴，属红奸脸。至于《刀会》的关羽，《送京娘》的赵匡胤，虽是红脸，现属老生本工戏。花脸还有三个和尚戏，如《醉打》的鲁智深，《西厢记》的惠明，《五台会兄》的杨五郎。粉脸以白色为主，重在唱念，多为反面人物，如《连环记》的董卓，《渔家乐》的梁冀，《精忠记》的秦桧，《荆钗记》的万俟卨等。

丑脚：又名小花脸，有副丑和小丑之分。副丑一般称副脚，脸部白块较大，两眉之上及左右两颊仍露本面。扮演的多是些阴阳怪气、老奸巨滑、行为卑劣且有一定身份地位的反

面人物。如《浣纱记》的伯嚭，《一捧雪》的汤勤，《狗洞》的鲜于佶，以及《义侠记》的西门庆，《水浒记》的张文远，《钗钏记》的韩时忠等一类奸臣、恶霸和浪荡公子。小丑，脸部白块比副脚小，只在鼻眼间画一小方块，性格活泼，滑稽诙谐，扮演的多是心地善良的"小人物"，如《党人碑》的刘铁嘴，《渔家乐》的万家春，《茶访》的茶博士，《扫秦》的疯僧，《义侠记》的武大郎，还有书童、酒保、马童、船夫、店家、小和尚等。其中茶博士、武大郎走矮步，在椅子上轻捷地跳上跳下，是小丑脚腿功夫难度极大的重头戏。小丑还扮《风筝误》的丑小姐和《连环记》的傻丫环，运用旦脚身段，极富喜剧效果。《十五贯》的娄阿鼠，也由小丑饰演。

民间小戏脚色行当体制　在湖南的十一种民间小戏中，由于各个剧种兴起发展的不平衡，因此在脚色行当上，除各种花鼓戏和阳戏发展较早，现有大致相似的体制外，其他小戏如花灯、苗剧、侗戏、傩堂戏等，迄今尚未形成固定体制。各种花鼓戏与阳戏等在划分行当的方法和称谓上，并不完全一致。比如：长沙花鼓戏与零陵花鼓戏分为丑、旦、小生和生、净五大行；而邵阳花鼓戏、衡州花鼓戏和常德花鼓戏却分为旦、丑、生、净四大行；岳阳花鼓戏和阳戏则不论大行、小行，共分小生、老生、奶生、小旦、二旦、正旦、婆旦、小丑等行，实际上它和花灯戏的设生、旦、丑三大行相似。随着新剧目的不断引进，净行脚色也在不断发展中。总的来说，湖南民间小戏的现有脚色行当，还是以原有最富特色的"三小"(小丑、小旦、小生)为主，再加上后来从大剧种中引进的生脚与净脚两行。然后在这五大行中，有的再设若干小行或分不同戏路。比如：

丑行：长沙花鼓戏分长身子丑、短衫子丑、烂布子丑三类。

长身子丑中帝王、官宦人物不多(如《沈家将》的梁武帝，穿蟒，《借妻》的米汤县令，穿官衣)，而公子、书生、商贾、小吏等人物不少。浪荡好色之花花公子，如《嫖院》的傅公子，穿花褶子，表演上着重表现其轻浮；书生如《何文秀卖身》的李平志，穿青、蓝褶子，比较稳重斯文；商贾如《试妻》的陈光杰，穿素褶子，较为庸俗；近代人物如《讨学钱》的张先生，穿长袍马褂，则刻画其穷酸冬烘。

短衫子丑主要是表现农村各行各业的劳动者，剧目较多。如《犁田》的蔡坤山，《砍樵》的刘海，《打铁》的毛国金，《卖杂货》的戴光彩等，穿短装，系腰裙，又称"腰裙丑"；表演大多为劳动生活程式，动作粗犷大方，朴实风趣，以其浓厚的农村生活气息而显示花鼓艺术的特色。还有《访友》的事久，《扯萝卜菜》的茄八等。孩童打扮，梳小辫或戴短发，常用跳步、跑步、摇摆步等，表情、身段皆着意体现孩童情态。

烂布子丑多扮乞丐、小偷等类人物，如《西蜀寻夫》的周济贫(乞丐)，《田氏谋夫》的刘七(小偷)，衣冠不整，哈腰耸肩，习用拗步、拖踏步等，道白、唱腔生动而多油滑。

常德花鼓戏则分为褶子丑、风流丑、打褂丑、老丑、奶丑五类；邵阳花鼓戏分官衣丑、花褶子丑、青褶子丑、打裙丑、烂布丑五类；衡州花鼓戏分官衣丑、褶子丑、脚裙丑、烂衣丑四类；零陵花鼓戏分官带丑、褶子丑、水衣丑、老丑、童丑五类；岳阳花鼓戏、阳戏、花灯等则不

分细行，只有戏路之别。

旦行：长沙花鼓戏分为花旦、闺门旦、妹子旦、嫂子旦、正旦、老旦六类。

花旦多扮热情大胆的少女（包括仙、妖化身），如《游春》的赵翠花，《卖胭脂》的王月英，《槐荫会》的七姐，《砍樵》的胡秀英等。多用碎步、快步、云步等，行路要"起风"。身段常用"风摆柳"、"车窝子"、"伸懒腰"、"冷噤子"等。道白讲究轻快甜脆，唱腔常用"舌花"润饰，以显风流花旦的娇媚特色。

闺门旦主要扮演善良美貌的闺阁千金，如《同窗记》的祝英台，《游楼观画》的秦雪梅，《白蛇传》的白素贞等。端庄文雅，尤重沉稳。穿帔裙，唱做兼重，习用兰花指，主要步法为寸步、云步，注重水袖功和脸部表情。

妹子旦主要扮童心未退的村姑少女，如《小姑贤》的桂妹子，《放风筝》的凤英；还有些小丫环如《同窗记》的人心等。穿短衣长裤，外罩背褡，故又称"背褡子旦"。天真活泼，做工灵巧，常用碎步、快步、跳步等，唱念嗲声嗲气，以突出妹子旦的娇憨特色。

嫂子旦又名二旦，在花鼓戏旦行中独具一格。多扮中年已婚农村妇女，如《讨学钱》的陈大嫂，《装疯吵嫁》的杨二嫂等。一般穿短衣长裤，系短抹裙；多用俏步，行路好似"风摆柳"，两手犹如"种芝麻"；亮相时多带"伸懒腰"、"丢媚眼"、"冷噤子"。唱念酣畅，常用"舌花"，以添嫂子旦泼辣俏丽的特色。

老旦和正旦形成较迟，传统剧目很少，演移植剧目，多借鉴地方大戏，本身的艺术特色不多。

常德花鼓戏则分正旦、闺门旦、小旦（即背褡子旦）、摇旦、花旦、老旦、奶旦七类；邵阳花鼓戏分花旦、正旦、闺门旦、嫂子旦、青衣、彩旦、老旦七类；衡州花鼓戏只分花旦、正旦、正花旦、老旦四类；岳阳花鼓戏分小旦、二旦、正旦、婆旦四类；零陵花鼓戏分闺门旦、正旦、小旦、花旦、摇旦、老旦六类；阳戏分花旦、小旦、正旦、丑旦、老旦五类；花灯戏只分小旦、正旦、摇旦、老旦四类。

小生行：长沙花鼓戏分正路小生、风流小生、武小生、烂布子小生、童生五类。

正路小生多扮正剧、悲剧中文雅正派的男青年，如《同窗记》的梁山伯，《秦雪梅》的商霖。穿素褶子或淡雅花褶子，以八字步为基本步法，身段动作要求潇洒而不轻狂，表情贵含蓄，斯文端庄。但在极悲时，常用甩发、挣脸、蹬脚、捶胸以及唱腔中"打哀子"（嚎哭）等，动作粗犷，感情强烈。

风流小生扮喜剧中风流潇洒的男青年，如《卖胭脂》的郭华，《送表妹》的金哥。穿花褶子，步法轻快活跃，身段灵活多姿，动作潇洒自如，脸忌愁容，喜用媚眼，道白爽朗，唱腔秀润，特重褶子风和折扇、水袖功。

武小生扮善武的男青年，如《牧羊下海》的柳明英，《赶枭》的李逢春。传统剧目不多。武功多来自民间拳术及觔斗，表演讲究敏捷稳健，具有浓厚的民间技艺特色；随着移植剧

目的增多，武打技艺亦有所吸收和发展。

烂布子小生多扮穷苦男青年，如《槐荫会》的董永，《四姐下凡》的崔文瑞。穿青褶子，表演重阴煞，忌火爆，走踿鞋慢步，动作拘谨，念多低沉，唱重悲叹，以显其愁苦神情。

童生扮剧中未成年之男童，如《送米》的安安，《教子》的锵儿，《赶子》的张继保。表演不重程式，讲究天真自然，具有浓厚的生活气息。

常德花鼓戏则只分文武两种戏路；邵阳花鼓戏分一字巾小生、官衣小生、短衣小生、风流小生、武小生、奶生六类；衡州花鼓戏分文小生、武小生、风流小生、烂衣小生四类；岳阳花鼓戏分文雅小生、风流小生、烂衣小生、武身子小生四类；零陵花鼓戏分正派小生、风流小生、童生三类；阳戏分素褶子戏、花褶子戏、官衣戏、烂衣襟戏四类；花灯戏仅分文武两种戏路。

民间小戏的生行，各剧种基本上差不多，一般都以年龄划分为白须(如《赶子》的张元秀)、麻须(如《探监》的刘秉义)、青须(如《犁田》的正德皇帝)三种戏路子；其技艺多借鉴于地方大戏。

净行在民间小戏中，更是发展较晚，传统剧目不多，如《杨戬造刀》的牛魔王，技艺亦多仿效地方大戏。

特有身段谱和特技

颤眼　衡阳湘剧净行的一种眼法。演员圆睁双目，双眼球同时快速上下颤动。表现人物内心极度恐惧或愤怒。如《定军山》中的夏侯渊在战败被斩时即用。

雌雄眼　地方大戏净行常用的一种眼法。演员一眼闭合，另一眼睁大，并应着小锣的"点子"，不停地转动眼球，且多与面颊掣动相配合。如衡阳湘剧的《醉打山门》中，鲁智深学罗汉挖耳时用之。常德汉剧《打龙棚》中，郑子明在看"赦条"时亦用。

阴阳脸　常德汉剧表演特技。通过演员左右脸部的不同表情，显示人物内心活动和外表的矛盾。如《空城计》中的孔明，对着司马懿的半边脸肌肉松弛舒展，神色泰然自若，背着司马懿的半边脸肌肉痉挛掣动，神色忐忑不安。

冲冠发　巴陵戏小生行甩发技巧。运用颈部爆发力，将散发甩起成火炬形，演员冲过舞台，散发既不披落，又不散乱。表现人物惊慌恐惧的情绪。如《三气周瑜》中的周瑜，在芦花荡大败时用之。

抛披发　祁剧小生表演技法之一。以约一百七十厘米的长布代发，故名"披发"。如《长坂坡》中，赵云头戴二龙叉，长段青布披发叠好罩在盔头内，当糜夫人投井身亡后，赵云一个踏步，头上的二龙叉腾空抛出，披发顺着飘向空中。《活捉子都》中，颍考叔鬼魂戴红布

披发，亦叠在头顶，出场后背向观众，头向后一仰，披发即直向观众席抛去。

扫台翎子　常德汉剧的一种翎子功。演员先提“腿子”，走半边小圆场，丢“腿子”，接剪步，云手抄花，左转转归原；再以“假二膝”接俯身埋头摔翎，翎子尖即顺势扫台而过。多用于表现人物的勇猛或粗鲁。如《九龙山》中的杨再兴，《八阵图》中的陆逊，《美良城》中的尉迟恭等均用。

棉花身子　棉花身子是祁剧旦脚特有的身段。表演动作为两腿交叉，屈膝微蹲，两手伸兰花指自身左侧向右上方成弧形运转过头，再下舞至膝上部处，两手左右摆动两次，随着手的摆动，头亦微微摆动。要求动作柔软优美。一般情况下属于装饰性动作，如在一段唱腔行腔后或开衫子（起霸）时用；但有时也用以揭示人物的激动心情，例如《闹严府》中严婉玉唱“哎呀呀，找寻了奴的冤家”后，《法场祭奠》中王金爱唱“活活害死林门秀才”后，均用这种身段以表愤慨的情绪。



狗舂碓　荆河戏武生的一种表演程式。先用踮步，后用蹬步，脚一蹬地，弯曲右腿，伸直左腿于体前，两臂平伸，头挨脚尖，接着头猛抬起，转体跳“剪步”，愤怒激动情绪中常用之。如《反武科》的岳飞曾多次运用。

吐血丝　湘剧小生行表演特技之一。先将白糖拌硃砂，用皮纸包成一小块藏于口中，待用时低头急速嚼碎，拌以口沫，再猛抬头，便从口角两边喷射出两线血丝沿两颊至太阳穴处，以表示角色气极呕血。如《三气周瑜》的周瑜之吐血。

鲤鱼板子　巴陵戏的表演程式之一。演员手戴刑具，从出场门边起梭拔虎，串过台口，然后翻身跃起一人多高的仰壳子。这是表现人物被绑架推搡下，身不由己，踉跄摔倒的翻扑技巧。（注：板子，雌鲤鱼产卵时的跳跃。）

拗马军　常德汉剧和荆河戏的一种表演程式，或称拗马功。指剧中人物的身体各部位以及所操各种道具同时舞动时，相互之间进行交向运动的舞蹈身段。生行常用。如常德汉剧《八义图》的“打鞭”，当程婴双手交叉后反复鞭打公孙杵臼时，口条与皮鞭一左一右成反向，而高方巾与皮鞭则成顺向作相应的快速摔出，致使整个身段呈现出多层次的连续交向动作。要求高，难度也大。其他剧种亦有类似身法，但无专称。

荷鹰闪翅　常德汉剧的一种表演程式。演员弹口条、摔双袖、提右腿，沿出马门反蹿，起剪步，丢袖“抱月”，双臂闪开，再摔口条，走“之”字路，随“一炮锣”冲下。如《火烧绵山》的介子推，《芦花荡》的周瑜情急下场时，均有此程式。

空裆虚坐　常德汉剧小生身段。左腿微蹲，右腿架于其上，整个身子形如坐状，并

配合帽翅和右脚尖的闪动，而表现角色冥思苦想神情。《三难新郎》的秦少游在思索苏小妹出的对联时用此身段。

扑地山字　巴陵戏生、净两行表演程式。背对观众立于台中，跺右脚，双臂拉开，左右叉腿蹲立扭身亮拳，收势，接后绷子，引手上步起左脚，呈低弓箭步，上身俯下，面部贴近地面，双手从后脑后拂出，手背触地，腕花接掸罗帽，开山字。用以表现人物的矫健英武。

踢刀下场　巴陵戏把子功中的一种特技。舞刀花毕，将刀竖立台板之上，拦腰一脚踢去，刀如"僵尸"，自行笃笃下场。用于《青石岭》等剧。

反踢大刀　常德汉剧武旦的跻功技巧。用于武旦的下场。双手将大刀从头顶向背后抛出，双腿接着向后起跳，用跻掌将刀踢回归原。《斩三妖》之狐狸精（扎大靠、戴半凤、插翎子、挂狐尾）在开打后下场时，即用此技。

滑丝吊线　巴陵戏旦行两种跻功技巧。表现人物矫健轻捷。滑丝，装跻沿着庙台边花板快步起舞；吊线，装跻从三张桌子上，身体成垂直线状往后空翻而下，又称"死人提"。用于《闷香楼》、《夺印征番》等剧。

夹物高翻　湖南地方大戏武生、丑行皆用的翻扑动作。将九个鸡蛋或十一个饭碗，分置于手掌、肘弯、腋窝、口腔内，从叠起的三张桌子加一把椅子上翻下，所夹之物完好无损。巴陵戏《盗甲》等剧常用，湘剧还有用双手捧两碗水，高翻下来水不洒地之技。用以表现人物技艺高超、轻健敏捷。

飞蛾巴壁　辰河戏特技之一。又称"巴钉"。有两种巴法：一为"巴壁顺风旗"，即演员用双手握住钉在台柱上的两枚"T"形铁钉，身子悬空平直或做各种姿态，或身上再挂一人（以双脚勾住巴钉者腰）；一为"巴壁倒旗"，即演员用双脚钩住钉子，身子悬空平直，双手做各种姿态；或抓一人同时悬空，并做"鸭子扑水"等动作。

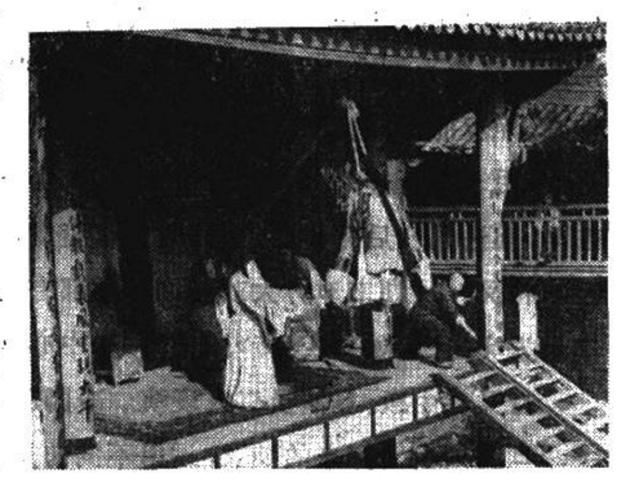
打八彩　又称"一刀八处"。辰河戏《打渔杀家》中的专用把子，分别用鱼叉、鱼钩、锥子、剪刀、镖、杀猪刀、菜刀、斧头八样道具开打。八样道具各备一真一假，由两个演员分别佩用。如用菜刀开打，一方用真刀向对方头上掷去，对方接住转身马上换上假的安在额上，并在脸上抹"彩"。其他七样道具皆如此处理，只是带彩的位置不同。因舞台形象恐怖，1949年后已不用。

踩八卦　又名"抢八角"。荆河戏《铁冠图》中崇祯皇帝专用的表演程式。李闯王兵临城下，崇祯写降表时，群蜂来螫，他时而用手中的褶衣、水袖扑打蜂群，寻找逃路；时而用甩发、口条等身段，表示惊慌、悲伤、绝望的情绪。多用"矮步"，须在舞台的八个部位上表演，身段动作各异，是难度最大的程式。

倒大树　祁剧《目连传》中"大打罗汉"的专用特技。桌上置一椅子，椅子上放检场箱，箱上站一个人，人肩上叠站一人或数人；另有十余人在桌前站成两行，面对面成对拉手，形成一道"手槽"。检场箱上站的人成直线向后自然倒下，平倒在桌前众人拉成的"手

槽”里。

大上吊　祁剧《目连传》表演特技之一。《海氏悬梁》一折中，在台顶悬吊一木棒，木棒上端系一根粗绳或一段白布，挽成套子，下端指向台内，供检场人操纵。表演者胸前服装内扎一个数寸长的木栓或铁栓。上吊时，将绳套挂在栓上，打发披在胸前，全身悬空，后台人员推着木棒后端反复甩荡。



剪步　荆河戏老生、小生、花脸等行常用的独特身法。由于它在动作行进中所用步法不同，有三步、五步、七步之分，又名三五七步。或叫一步三响、一步五响和一步七响。先用双脚在台板上交替跳三下（节奏是：打——巴打）、五下（节奏是：巴打——巴打巴）、七下（节奏是：巴打巴打——巴打巴），然后身子立即旋转一圈，同时配合水袖、口条、罗帽、翎子等功夫及双臂动作，表现激动、紧迫、火急的情绪。旦脚、丑脚有时也用，但动作幅度较小。

大脚婆路　湘剧旦行的一种特有的表演步法。上身挺胸甩膀，出满手、满指，双手前后摆动，步子宽大，落脚较重，有粗犷洒脱风度。常用于一般未曾裹脚的妇女，如《蝴蝶媒》的媒婆，《背娃进府》的表嫂。

贼步　巴陵戏中表现盗贼或江湖英雄夜间行走的一种步法。有中桩步和矮桩步两类。中桩步有四种走法：1．脚手交叉侧向探行。2．脚手平行向前探行。3．同边式摸步探行。4．双手交握，亮掌与脚交叉探行。四者皆因探路，节奏较慢。矮桩步有三种走法：1．全身蹲下，双臂伸直，脚尖支立，双脚轮番向前踢打手心。2．蹲下，脚尖支立，双脚轮番向两侧划弧线前行。3．成低弓箭步轮番变换前行。矮桩贼步节奏较快，表现急速行进。其他剧种亦有近似步法。

马路　湖南地方大戏表演中一种趟马的组合身段，主要是通过演员以不断变化着的多种步法、手势以及整个身姿的配合，表现人和马在不同情境下的活动。这种规范化的表演程式，一般的如趟马、蹓马、跑马、跳马、坠马、退马、马挂牌、马陷泥、马起蹦、矮步马转转马……等，均在湖南地方大戏中常用。有的剧种多至二十种以上。其中还有某些剧种所独有的马路，尤具特色。

荆河戏在蹓马的程式中，便有单蹓马、双蹓马、文蹓马、武蹓马、快蹓马、游马等。表现不同人物和不同情境。而湘剧、衡阳湘剧、辰河戏等则以分“行”蹓马见著，常德汉剧以“空场奔马”和“矮桩马”最具特色。前者左手勒马，右手举鞭，身子前倾，跳步前行，用以表现紧急时人马奔驰；后者是《八盘山》金牙忽的一种专用马路，左手屈臂举斧代马头，右手

执鞭于臀部代马尾，走矮桩步，行走时斧与人头有节奏的前后伸缩，马鞭则不停地上下摁动。巴陵戏的"马发烈"与一般的"马挂牌"不同，它是当左脚刚踏上鞍镫时，悬脚，身略仰起，马嘶声起，勒缰绳的左手举平头部，转一圈，起单脚抢背壳子下地，再跪步紧拽马缰。祁剧的马路更为繁多，以"波浪马路"、"策马退步"尤具特色。前者系一手持鞭，另一手反向伸臂，碎步前行，随着膝关节的屈伸，身躯时俯时仰，双臂交换升降，此起彼伏，呈波浪状行进，多用于急行赶路；后者，身子下坐，脚尖点地，左手勒缰，右手举鞭在头上划圈或在身后抽马，前进几步后碎步而退，同时臀部扭动似马屁股摆动，表现马不前行。

打叉　湖南地方大戏各剧种中都有的一种表演特技，在高腔连台大本戏《目连传》中最为突出，它如《岳飞传》、《南游记》中亦常运用。

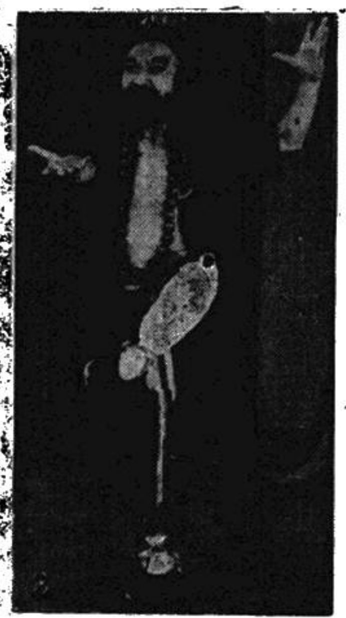
打叉多由净、旦演员二人表演。净脚手握重约十斤的铁叉或钢叉数把，向旦脚不断掷去，旦脚则根据掷来的铁叉，运用不同的身段技巧，或躲或接。如《目连传》中"连升三级"的打叉，扮刘四娘的演员身靠台柱，扮鬼卒的演员第一把叉掷出，向刘四娘头顶飞去，刘四娘头一低，铁叉紧贴其头顶钉在身后的台柱上；第二把叉向刘四娘胸部掷去，刘用双手接住；第三把叉向刘四娘胯下飞去，刘双腿略微分开，铁叉钉在胯下的台柱上。也有打五叉，掷向刘氏头顶、两肩、两胁的。

巴陵戏在《金牛山》中还有一种抛"五枝花叉"，由一人站立台中，舞台四角各站一人，各持钢叉一把，依次向立台中者掷去，立台中者依次接住飞来钢叉，并同时抛出自己手中钢叉，台角四人亦分别接住。依次往返数次，与"打出手"近似。

打叉还有"隔山打子"、"黄龙出洞"、"双飞燕"、"单背剑"、"埋头叉"、"射叉"、"出场叉"、"苏秦背剑"、"倒插杨柳"、"抛花叉"、"抛飞叉"等不同的打法。运用时根据剧情的需要，有时单独运用，如《岳飞传》中捉王氏时；有时成套运用，如《目连传》。不论单独运用或是成套运用，要求都极为严格。掷叉者必须轻重缓急有序，打的部位十分准确，受叉者必须眼明手快，接叉躲叉技艺娴熟，二人配合达到天衣无缝，才能准确无误。由于其危险性很大，1949年后已废除。

三十五种跳　湖南地方大戏各剧种中，从已有资料综合起来共有三十五种跳的身段程式。可分两大类：一为表现神鬼形象的，有跳魁星、跳金刚、跳钟馗、跳灵官、跳判官、跳武加官、跳文加官、跳财神、跳和合二仙、跳麻姑、跳土地神、跳罗汉、跳无常、跳催生婆、跳魔子、跳功曹、跳雷公、跳闪母、跳肚皮鬼、跳小脑壳鬼、跳人面兽、跳桂枝罗汉；一为表现禽兽形象的，有跳大鹏、跳凤凰、跳蚌壳、跳虾、跳乌龟、跳螃蟹、跳龙、跳虎、跳熊、跳"野人"、跳猩猩、跳麋鹿、跳白鹤。各种跳，都是依据不同的形象装扮，在舞台上表演各种不同的舞蹈身段。如跳土地神，由演员二人分别头戴土地公、婆的面具，穿褶子，持拐杖、云帚，合着特定的锣鼓点子表演成套的舞蹈。这些舞蹈程式除跳加官属开演前或演出间歇中向观众表示祝贺外，其余皆贯穿于戏剧情节发展中表演。

十八罗汉造型
（从左至右）




飞　钹
朝天蹬
托　珠





捧　狮
盘　坐
看　书





抱　膝
睡　眠
布　袋




击磬
长眉
拄杖





思索
伏虎
降龙





举杖
胸前观佛
挖耳

十八罗汉造型 衡阳湘剧《醉打山门》中，鲁智深醉酒后有一套单腿站立（“金鸡独立”）连续摆十八个罗汉塑像的动作。如：“飞钹”、“朝天蹬”、“托珠”、“捧狮”、“睡眠”、“布袋”、“抱膝”、“思索”、“长眉”、“击磬”、“挖耳”、“看书”、“胸前观佛”、“拄杖”、“盘坐”、“降龙”、“伏虎”、“举杖”等。湘剧《五台会兄》亦有摆罗汉，但每式间断、换脚。

鸡爪手 常德花鼓戏丑行和摇旦常用手法之一。以形似鸡爪得名。分死鸡爪手和活鸡爪手。死鸡爪手：五指伸直，将指尖收拢。常用于表示数目“五”；示意安静或停止；格斗时的“蛇形头”或“茶壶嘴”。如《黄金塔》中姚氏示意侯七轻声时，《挑女婿》中王田与吴三丁格斗时，均用。活鸡爪手：五指张开，将指关节用力弯曲，手掌与手臂呈四十五度角。常用于瘫痪人或格斗时进攻的手式——鹰爪。如《打刀救母》中的梅山七怪，则出示活鸡爪手以显其凶神恶煞状。

鳊鱼上滩 阳戏身段。源出于湘西花灯“套子”。两臂紧靠身体两侧，右手前伸竖掌，左手后伸反竖掌，随着步法的颤动，两掌左右摆动，似鱼在水中游动。步法是先一脚前，一脚后，略屈膝，于原地踩步，后换快蹉步，反复行进。一般为小旦和摇旦行用。

老猪娘拱苕 湘西花灯戏身段。源于湘西花灯“套子”。苕，即红薯。双手半握拳微屈肘朝两侧伸开，随步法的变化而自然地前后摆动。上身和头部朝前倾。向前快速地走几步，急停，一脚前一脚后地站住。上身和头部迅速地向后稍仰，随着两膝的颤动，双手仍如前式自然地摆动。一般用在媒婆或风骚女人出场时。

双手种油麻 湘西花灯戏身段。又名“乌龟爬沙”。两手下垂，手心朝前，自然摆动似撒种状。步法是一脚前一脚后，两膝略弯，原地踩走几步。上身随两手摆动略带晃动。接着，向前快走两蹉步又突然停住，双手仍作撒种状。一般用在媒婆和风骚、泼辣女人的表演中。长沙、常德、邵阳、衡州等花鼓戏均有相似身段，称“撒芝麻”。步法相同。两手抬齐腰，手心朝下，手指并拢，反复朝外作圆形划动。除摇旦外，嫂子戏也常使用。

连环步 常德花鼓戏步法。分跳行与划行两类。跳行连环步：全身直立，双手反背，或下垂，或微张，两脚平肩站。行进时，两脚先后连续成弧线向前跳进。表现喜悦或潇洒神情。如《清风亭》中张继保（奶生）上学路上用此步法。划行连环步：全身直立，或前倾，或后仰，双手反背，或下垂，或捧腹，两脚平肩站。行进时，两脚紧贴地面向前或向左、向右划进。向前进时连续循弧形。向左右进时，正向循连续半圆形，反向循连续弧形。多用于试探与摸索，或处于恐惧状态中。如《蓝桥会》中魏魁元（小生）第二次偷偷靠近蓝瑞莲时用此步法。

捡田螺步 阳戏身段。在《捡田螺》中布仲石（丑）捡田螺时用。第一步，右脚尖伸直轻轻提起，脚尖朝下往左前方轻轻落地，表示插入泥中；同时，上身拧向右侧，略后仰，两眼慢慢扫视。第二步则反之。如此连续行走。长沙花鼓戏、常德花鼓戏均有此戏，身段基本相同。

侗戏女脚台步　步子较小，但需满脚落地，两手自然下垂。走步时，随着脚步前移，双臂轻轻摆动，同时两手腕在两侧挽小圈，身子亦随手臂的摆动轻轻晃动。

跳丑脚　侗戏丑脚专用程式。从一边台口开始，先往里转身，左脚往左迈一步，臀部随之往左扭，右脚接着往右迈一步，臀部随之往右扭，然后左脚迈一步，右脚跟着跳起来，双脚落地后接走丑脚台步。常在唱段的音乐过门中使用。

摸泥鳅　邵阳花鼓戏身段。有摸水面泥鳅、摸脚迹泥鳅、捧草把泥鳅和捉黄鳝四种。摸水面泥鳅：双脚成骑马式，弯腰，双手十指并拢微弯，合成罩形，由上往下罩，然后用右手拇指和食指一、二节之间捏住"泥鳅"头部，提出水面，摔泥，放进腰间鱼篓。摸脚迹泥鳅：左手五指并拢，插向脚迹凼边，挡住泥鳅去路。右手握拳，伸出食指作探泥鳅洞状，再捏住"泥鳅"提出水面。捧草把泥鳅：一手作提开草把子状，双手轻捧，至腰边让"泥鳅"自行滑入鱼篓。捉黄鳝：两脚成骑马式，右手握拳伸食指作探洞状，左手握拳伸出食指将另一端洞口堵住，"黄鳝"钻出水面，紧追两步，用双手攥住，再用右手拇指和食指一、二节之间捏住，在手臂上抽打两下，放入鱼篓。《摸泥鳅》中的三伢子（娃娃生）用此身段。长沙花鼓戏、衡州花鼓戏、常德花鼓戏均有此剧目，身段基本相同。

摘棉花　邵阳花鼓戏身段。左手提围裙，右手成兰花指，双脚交叉下蹲，用右手拇指和食指摘虚拟的棉花。有高摘，即手高，齐胸，摘树顶棉花；矮摘，即双腿下蹲，摘树下棉花；正手摘，即手心朝下摘；反手摘，即手心朝上摘；单手摘，即一只手摘；双手摘，即两手同摘；攀枝摘，即用右手食指将棉枝攀向身边再摘。还分一人摘、双人摘和边走边摘。双人摘的身段互相对称或互相配合。边走边摘，常用双手，速度校快。《摸泥鳅》中三伢子（娃娃生）和满妹子（小旦）摘棉花时，即用这些身段。长沙花鼓戏、衡州花鼓戏、常德花鼓戏均有此剧目，身段基本相同。



踏碓　零陵花鼓戏身段。丑右旦左平行站立，丑左手旦右手直握拳抬臂，表示紧拉吊绳。丑右手执扇在头上舞花，旦左手在腰间舞手巾。丑左脚掌踏地作响，接着脚跟踏地又一响。左膝微屈，上身正直，随即稍蹲。同时右脚轻轻提起，表示左脚用力踩碓码下沉。接着右脚用力踏地，发出强大的一响，表示碓嘴落入碓臼。旦则用右脚踩碓码，动作与丑相对称。踏地的响声，要求节奏明快，强弱分明，形成踏碓效果声。也有用双手（或一只手）扶在胸前虚拟的横担木上踩踏的。还有丑右手拿竹棍，搅拌臼内谷米的。每踏一次碓码，右手搅拌一次。《抖碓》中小妹（小旦）和席八郎（丑）踏碓时用此身段。长沙花鼓戏、邵阳

花鼓戏、衡州花鼓戏均有此剧目。常德花鼓戏有《老龚舂米》，为长工老龚(丑)与丫环春香(花旦)一同舂米，身段基本相同。



推磨　邵阳花鼓戏身段。有单人磨和双人磨两种。单人磨：脚站小弓箭步(也有坐着磨的)，右手前伸握空心拳，表示手握磨把，由右至左推圆圈。左手作执瓢添料动作，每两圈添一次。磨的位置及大小，靠两手重复动作的准确性显示。双人磨：一人掌磨添料，动作同单人磨。另一人将"磨钩"套在磨把上，由右至左推圆圈，与掌磨的右手推圆圈互相配合，表示共同推磨。执"磨钩"的有单手推、双手推、侧身推三种。单手推：侧身对观众，站小弓箭步，右手握空心拳前伸，由右至左推圆圈，左手插腰或前后摆动。双手推：双手握空心拳前伸，由右至左推圆圈。侧身推：面向观众，侧对"磨盘"，两脚踏步，左手背在身后，右手心朝上，握空心拳，由右至左平推圆圈；或两手一前一后握空心拳平推圆圈。用于《磨豆腐》中张古董(丑)与张妻(嫂子旦)同磨豆腐。现代生活戏《姑嫂忙》中亦曾借用。衡州花鼓戏和零陵花鼓戏、常德花鼓戏等剧种均有此表演程式，身段基本相同。

砍樵　长沙花鼓戏身段。分砍柴和捆柴两段。砍柴身段：先向台前左、右弓箭步紧袖，再用右手举柴刀起"立身蹦子"落至台左前，站侧身弓箭步，左手按柴，右手用力连砍七下，下肢弓箭步随着刀起刀落向台内移动。砍毕插柴刀于身后腰带上，伸双臂弯腰垒柴，两肩交替耸动，下肢改骑马式，最后出双掌压紧柴堆。再起蹦子落台右内，向台前砍，动作相同。捆柴身段：先冲向台前左作砍藤状，触动蜂窝，避蜂。再次上前，右手执刀勾藤至胸前。丢刀，双手抓藤用力拉三下，下肢成左、右弓箭步移至台中，右脚踩藤一端，左手攥住另一端，右手拾刀作断藤、破藤状，双手将藤撕为两股，手成拉双膀式，再将两股藤合拢，右手中指和食指并在一起，转动腕花，作绞绳动作。然后捆柴。绳头从柴堆下插入，伸右手捞绳头，起"探海"，再双手合拢，绞结绳头插入柴捆。再次砍藤：左脚旁吸，右腿独立，右手握刀，慢慢将藤勾至前胸，双手抓紧，转身将藤背肩上，跑步至台中，翻"扑虎"接"软绞柱"起来。捡藤、砍藤、破藤、搓绳、捆柴，均与第一次相同。用于《刘海砍樵》中刘海砍樵时。

打铁　衡州花鼓戏身段。分单人打、双人打、三人打三种打法。单人打：站骑马式，右臂向右稍抬，曲肘向上，作握小锤状，左臂向左稍抬，曲肘向前，作握钳状。打一锤，掌钳手翻动一次。双人打：掌钳打小锤者，站片马式，其余动作同单人打。另一人丁字式对站，双手在胸前作握大锤状。先打一小锤，紧接一大锤，钳手翻动一次。三人打：一人掌钳打小锤，

同单人打。一人打吊锤，丁字式与钳手对站，双手下垂作握吊锤状。一人打大锤，弓箭式站鼎立位置，握大锤与二人打相同。打一大锤，接一小锤，再打一吊锤，钳手才翻动。用于《毛国金打铁》中。长沙花鼓戏、常德花鼓戏、邵阳花鼓戏、零陵花鼓戏均有此戏，身段基本相同。

犁田　长沙花鼓戏身段。右手前伸下斜于右胯骨前尺余，手掌握大空心拳，以示手握犁把。左手举起后伸，大指微弯，食指直伸，中指、无名指和小指贴紧掌心，表示握牛鞭和套着牵牛绳。犁田时，身躯微向左侧，右肩在前，头向右侧，目视前方，侧身踩直线前进；右手间常横向摆动，以摆落犁头粘附的泥块。提脚时，脚面绷直，脚尖朝下，表示脚从泥中抽出。犁近田头，左手用力拉牵牛绳三下，双手推“犁”向前快进三步，将“犁”从泥中拉出，上身后倾，右腿站弓步，左腿出箭步，箭步不动，弓步向左移跳三步，以示田头转弯。再将犁插入泥中，另犁一行。为《蔡坤山犁田》中蔡坤山(丑)犁田的专用身段。现代生活戏《好军属》中亦曾运用。常德花鼓戏、邵阳花鼓戏、衡州花鼓戏、零陵花鼓戏均有此剧目，身段基本相同。



舞板凳龙　阳戏身段。《三宝舞龙》中三宝和大姐、二姐歌舞时专用。道具为一条饰有云纹的红漆长板凳。舞龙的方法有滚龙、龙出洞、龙摆尾、龙穿花、龙戏水、龙翻身六种。滚龙：二小旦各用双手执一条板凳腿并立于前作“龙头”，小丑以两手各执一条板凳腿站于后作“龙尾”，同时将凳高高举起。舞龙时二小旦走碎步，半蹲式朝后退，同时将“龙头”从前方朝下顺势带至身后，小丑走小跳步从右侧往前走，双手举“龙尾”从右侧小旦头上越过。紧接着二小旦在后面将“龙头”高高举起从小丑头上越过，丑低头举“龙尾”从二小旦中间走至后面成原式。再按上述动作反方向舞一次，连续进行。龙出洞：三人高举板凳，二小旦在前将“龙头”左右摆动。龙摆尾：三人高举板凳，小丑在后将“龙尾”左右摆动。龙穿花：三人将凳交替地左右倾倒，与此同时，一小旦和小丑先后从凳下钻过去，三人归边后便步前行。龙戏水：小丑位于前半蹲式便步前行，将“龙头”朝下，二小旦高举“龙尾”。然后，小丑双脚立起，高举“龙头”，二小旦将“龙尾”放低靠在胸前，如此交替前进。龙翻身：三人归左边，同时将凳向右翻倒，凳面朝下，小旦、小丑先后从凳上跳过去，再将凳举起。

舞缠魂带　常德花鼓戏旦行特技。用细皮纸粘结成还魂带，宽十三厘米，长约七米，涂红、蓝、黄三色，一端以竹(木)作柄。表演有引魂、戏魂、缠魂、勾魂。运用丢、接、甩、摆、转等手法，使彩带上下左右飞舞翻转。根据不同情节有不同处理，如《阴阳扇》中的柳翠英含恨而死，其鬼魂用缠魂带捉拿其夫赵玄恩去阴司辨理，即用此技巧。

甩太极图　花灯戏特技，源于对子花灯(歌舞)中的丑脚表演。用约一米长、零点五

厘米宽的青竹篾条削光磨滑，绕成圆饼状，然后，将外面的篾条用丝线扎紧于一个直径约六厘米的竹圈内，经热处理定型后，再在绕于圈心的篾条头上扎一朵小绒花，在竹圈两边各扎一根纱带系于额前即成。用时，头部用劲朝前一点，软篾条成螺旋状弹出一尺多远；头部往后用劲，再用手轻轻一拍，篾条又可收回圈内。甩法有双龙抢宝：交替地向左、右前方甩出即收回。表现人物的喜悦心情和滑稽、诙谐之态。蜻蜓点水：旦脚蹲式颤扇，丑脚将太极图朝旦脚头部甩出，并半收半甩地颤动，表现丑、旦之间的逗趣和爱慕之意。鳊鱼上滩：旦脚在前引扇，丑脚随后走"鳊鱼上滩"式时甩出，随步法让太极图半收半甩的颤动，表现丑脚对旦脚的戏谑。早期花灯小戏《青蛤蟆拜年》中丑行饰青蛤蟆与小旦歌舞时曾运用这一特技，渲染了两人的欢乐情绪。麻阳县花灯戏剧团演出移植剧目《拉郎配》时，将这一传统特技用于剧中。公差奉命出外抓新郎，突然发现李玉时，太极图颤动摇晃的篾条如同毒蛇吐舌一般，烘托了官府衙役为虎作伥的凶狠气焰。

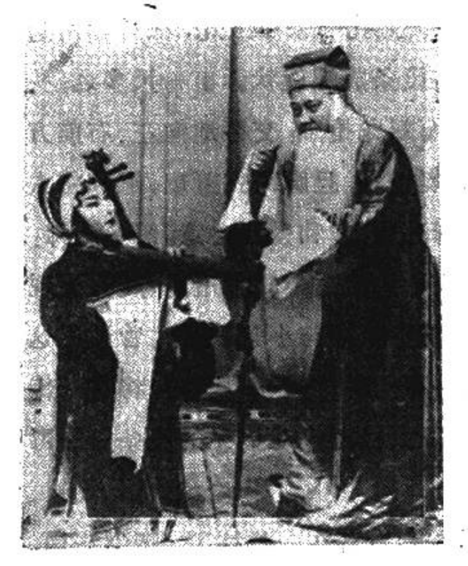
梯技　衡州花鼓戏特技。台口先立一梯，演员男左女右各在一梯柱下，脚不沾梯，用"手腕功"作"猿猴偷桃"攀至梯柱顶。在梯顶，两人同用"肚皮功"以腹顶梯柱，两手平伸，两腿伸直向上翘，作"岩鹰展翅"。又用"腰背功"以背顶梯柱，四肢收拢，作"青蛙晒腹"。再用"站桩功"单足立于梯柱，作"魁星点斗"。最后用"脚尖功"单足钩于梯柱，作"倒挂金钩"。下梯时，先以头向下，在每个梯格中作"穿针"（又名"龙反水"）往下爬。至半途时，换为头向上，两腿夹梯柱，作"梭杆"滑至地面。《扯笋》中丁老满（丑）和兰香（小旦）二人运用。

踩八卦　零陵花鼓戏小旦行独有身段。只用于《袁文正降妖》，陈金花（小旦）与白狗精化变的假陈金花（小旦）在八卦图上踩八卦以辨真伪的表演身段。分上卦、踩卦、踩卦心三段。上卦：走马路上场，亮相。开双扇舞花走一圆场，至台左，选定上卦处。整头、整身、整袖、整鞋，用慢点步上卦。然后用云步移至卦中央。双臂张开，舞展翅扇，头微低，眼俯视，身微晃，意在高处。定神后，开始踩卦。踩卦：按照乾、坤、坎、离、震、艮、巽、兑八个卦位，以八种步法，进退步、点踏步、小纵步、一字步、云步、十字步、碎步、横点步，配以八种扇花，头花扇、腰花扇、滚球扇、蝴蝶扇、平肩扇、起伏扇、吊甩扇、反背扇，由卦中央向八个卦位方向往返各走一次，以示走天、地，入水、火，经风、雷等。踩卦后背扇稍息。踩卦心：舞展翅扇以小碎步绕一小圈，闪腰，紧接"鹞子翻身"，用扑蝶扇急转身，再以慢一字步走一反圈，然后稳立舞台中央，舞绣球扇，磨云步，左右移动，再背扇原地磨云步一圈，定神。接着以快马步，舞腰花扇走一圆场。再向台左以点步下八卦图。

剧 目 选 例

描容上路　湘剧《琵琶记》中的一折。高腔唱功戏。张广才属头靠本工。唱工生脚

也常兼演。赵五娘属正旦本工。两人都有多处清板放流的唱段，类似数板，不行腔。以演唱和表情刻画人物性格和思想感情。传统对表演的要求，张广才须唱出乡邻老者褒善疾恶的义愤，赵五娘须唱出贤淑孝妇面对孤身远行的悲苦，故又称正旦行的悲苦戏。没有繁重的舞蹈身段，一般不要求身段动作的一招一式都和锣鼓点紧密配合。1952年，经崔嵬帮助整理加工后，张广才在送赵五娘离家远行时，除赠送路费、包袱外，他的关切之情主要是对赵五娘未来命运的深谋远虑。在“看画”、“赞画”、“拜坟”、“拜别”等处的演唱中突出地体现出来。



“看画”时，张广才面对赵五娘画的公婆遗容有大发感慨的唱段。传统演法多为抒发张广才对赵五娘和蔡伯喈的爱憎之情，整理加工后改为激励五娘增强她赴京寻夫的信心。因而表彰五娘贤孝的词句唱得高亢激越，正义凛然。同时注意观察五娘，看她反应如何，见五娘努力振作起来，方显出赞许之意。到“赞画”时，便在赞颂画中蔡公、蔡母之后，转而提示五娘，到京后，不明情况时不能说出遭灾丧亲的实况。四句“见郎休说”唱得徐缓有力，蕴含深意。眼神紧紧盯注五娘，仔细观察她是否领会自己没有说出的心里话：“要见机而作。”直到认为她已领会时才满意地轻轻颔首。到“拜坟”时，再进一步教五娘必须谨慎小心，如果蔡伯喈另娶，要妥善相处，谆谆告诫“切不可以大压小”等等，唱得深沉恳切，着重吐字清晰，不重行腔。边唱边密切注意五娘，看她有无预感，是否领会。同时，每句之间都稍有间歇，显出张广才极不愿说又不得不说；对方渐渐领会，他才一一尽说。体现张广才唯恐五娘到京后意气用事，孤身异地失策受苦，为她预谋对策。也体现张广才委婉陈词不避嫌隙的用心良苦。“拜别”时的唱段，细致周详地叮嘱五娘在途中诸多谨慎之处，唱得平而不淡。深切的关怀超过别离的伤感，使五娘感到家乡父老的温暖体贴，减轻她面对长途跋涉的悲苦。通过这些表演重点，刻画出张广才古道热肠的长者性格，和张广才与赵五娘像父女一般的人物关系特点。

赵五娘的表演，继承传统的悲苦演唱，尤以〔三仙桥〕“浪荡悠悠”一曲，自抒孤独无依之苦，徐缓低回，声停情不止，感人肺腑。“拜别”时的长唱段“赵氏女，离故乡”，唱腔平易而离情别绪亲切诚恳，多年在观众中广泛传唱。传统演法不重做功，整理加工时刻意加强。着重于“画像”和“拜别”两处的唱做结合。

整理加工后的“画像”表演，改侧座为正座，改手执单毫为一手双管，或两手分执数支轮换使用。结合演唱之时悲时忆、时泣时诉，或凭纸细描，或悬肘疾绘；或坐而运笔，或站立挥毫；或托腮凝眸，或回忆揣摩。离桌学婆婆走至门前，以往演出多为模仿婆婆外貌，整

理加工时着重表现五娘揣摩婆婆盼子不归时的凄切神情，而倚立门前身容微改。因系为画像而揣摩，故于领会之后立即返回桌前描绘，不久耽于婆婆的凄切神情之中。这里，加强画像的做功，使观众深感五娘既贤孝又多才，钦敬之外增添了可亲可爱之感，对她更为同情。“拜别”的传统表演，赵五娘再次请求张广才代为照看公婆坟墓，面朝观众原地一跪，抖脸，表现她对嘱托的郑重及与大翁叔难舍难分之情。整理加工后，叫头“大翁叔哇”之后的念白处理，将原来高声诉求改为由凄楚低恳开始，愈诉愈高，紧接着快步上前，猛然朝张一跪。张广才改原地站立为策杖跨步，撑袖相扶，两眼凝视五娘，口中承诺，心内激动，胡须、水袖、拐杖由小而大抖动不已。五娘抬头仰望，因感激和安慰老人而为他轻抚胡须，双手微抖，热泪盈眶。虽不抖脸，演出效果反更强烈。紧接二人离别前互相安慰嘱咐的长段对唱，唱腔朴实无华，人情浓郁淳朴，脍炙人口。此剧在第一届全国戏曲观摩演出大会中，徐绍清饰张广才，获演员一等奖，彭俐侬饰赵五娘，获演员二等奖。



五台会兄　湘剧传统折子戏。剧中杨五郎属二花脸本工；杨六郎属二靠应工。科班中学二花脸的必须学唱这出戏，有些大花脸在年轻时也学演这出戏。因杨五郎这个角色，唱做繁重，手、眼、腰、腿功夫要求严格，能演好《五台会兄》，说明基本功基础的坚实。

传统演出，杨五郎有出世思想和迷信色彩，剧中强调杨五郎是金禅罗汉（一说是桂枝罗汉）投胎，很有“佛性”，脸谱勾勒为“红杂四块玉”，前额有佛字。表演和唱腔（南路）均极悲切。在兄弟久别重逢、互相盘问的这段戏中，因边唱边舞，身法很多，中间夹杂着许多过场锣鼓，戏显得拖沓，而对人物性格的刻画重视不够。

湘剧二花罗元德塑造的杨五郎，在传统演法的基础上，大胆而又谨慎地做了些革新。如杨五郎上场时的原唱词是：“八月十五善门开，十八家罗汉下凡来。师父常常对我讲，他说我是金禅罗汉投的胎，因此上吃酒荤不戒，削发为僧在五台……”罗元德经过多年实践之后，认为这些唱词与剧中反映的事情没有关联，他就把这几句唱词改成：“沙滩赴会一阵败，杨家死的好悲哀，冷眼看破君王面，因此削发在五台。”他从端正人物性格入手，把戏分成三段表演。第一段从杨六郎在北国昊天寺盗回父骨，归经五台山，投宿于五郎为僧之庙中开始，到五郎醉归，听到庙内战马嘶鸣，询问师父，知有北来客人投宿，起了疑心，要进内问明来客情况为止。这段戏，罗元德抓住五郎出家是因为宋朝皇帝不重视杨家将，以致在抗辽战争中，兵败无援，兄弟伤亡惨重，故尔悲愤出家的中心思想，设计唱腔、动作，他上场的唱腔，不是伤切，而是悲愤，醉步踉跄，但一听到庙内有战马嘶鸣，顿时警觉起来，

酒也醒了。师父告诉他有人寄宿，他执意要去盘查，反映了杨五郎人虽出家，但心忧家国，不是什么"佛性"，而是一腔爱国之忱。第二段戏是兄弟重逢，不敢遽然相见，互相盘问家世，是这折戏的核心。二人边唱边舞，每句都有一反一正的对称身法。身法的处理，演员不同而各有不同。但有三个身法，自古迄今，没有改动，这就是唱答杨四郎时，杨五郎摆的是长眉罗汉的姿态；唱答杨五郎时，五郎摆的是睡佛罗汉的姿态；唱答杨七郎时，五郎摆的是抱狮罗汉的姿态。过去摆睡佛罗汉时，检场的要摆一把椅子，演员睡在椅子上摆身法。罗元德以后的演出，改为不用椅子，而用单腿功来塑造睡佛的形象。罗元德这段表演，唱腔充满感情，身法熟练圆范。他的经验是："每个动作都要圈(圆)范，一举手，一投足，一转身，乃至挥动云帚，都是画的圆圈。"第三段戏是兄弟相认后，哭父骨。忽有辽兵追来，杨五郎杀退追兵，兄弟依依而别。罗元德着重在捧着父亲的忠骨，悲愤的哭唱。退辽兵时，传统演法，要出辽将，开打过场。罗元德晚年的演出，将杀退辽将改作暗场处理。这个戏，在1952年第一届全国戏曲观摩演出中，由罗元德与杨福鹏演出，罗获奖状，杨获演员三等奖。

全国会演后，田汉曾将杨六郎上场时的唱段改写为："黄河白草秋风冷，战马如飞返国门，都只为辽邦屡犯境，老爹爹战死在边廷，在家奉了老母命，盗取忠骸返宋营，一路难忘家国恨，山川点点有血痕……"突出了杨家满门忠烈和六郎忠孝双全的思想性格，这对杨六郎的表演和后面戏的发展，提供了基础。

罗元德之后，湘剧演员董武炎在继承罗元德表演五郎的基础上，又有新的创造。

董武炎十三岁时向王华太学这出戏，王华太的老师是章太云，章太云当年也是公认演《五台会兄》很有造诣的演员。董武炎后又向罗元德学习，博采众家之长，经过长期艺术实践后，逐步有所提高。他嗓音高亮，把湘剧花脸唱腔中的虎音、霸音、炸音结合运用得圆熟恰当。如唱"杨五郎弃红尘做了和尚"这句时，他抓住杨五郎被迫出家的悲愤心情，把"做了和尚"这四个字，用一声悲愤的撕裂人心的叫头加炸音唱了出来，一下把人物感情推到最高峰，很符合杨五郎此时的心境。董武炎删去了兄弟相会时的许多过场锣鼓，使戏更精炼紧凑。当六郎问到五郎下落时，过去杨五郎是大哭，双手揩泪。董武炎为了表现五郎是不得已出家，不是悲，而是愤，只说了声："噫！"意思是说你不要问他了，接着声音低沉地说："我这里有！"然后再接唱。当六郎问到七郎下落时，五郎想到七弟死得惨，因此大放悲声，全句唱哭腔，闻者怆然泣下。这段戏董武炎表演特点是，问到每个兄弟时，因下落、生死不同，而表演、唱腔也不相同。戏的结尾，罗元德的表演是，六郎拜别五哥，连夜下山。董武炎则改了结尾一段唱词："……只等六弟来破阵，愚兄助你把功成。手携六弟禅房进，兄弟们抵足细谈情。"身段是五郎手携六郎"下千斤"顺着唱腔同下。董武炎认为兄弟多年不见，应该留他住宿一晚，谈谈家常，次日天明，再送六郎下山，才合人情。

《五台会兄》经过不断演出和改进，至今仍为湘剧的保留剧目。

打猎回书　湘剧高腔《白兔记》中之二折，为小生行中娃娃生的代表剧目。至今久演不衰，表演载歌载舞。头、颈、手、脚，翎子、打带，功技繁重。



"打猎"一折，刘承佑戴紫金冠，插翎子，穿白箭袍，率二排军，"起矮霸"登场。在舞双翎、挽"荷包结"等一系列舞蹈动作后，挽弓射兔，跨马赶兔，显示出人是在行围射猎，既着意在一个"猎"字，又表现其英武。

正旦饰李三娘内喊一声"苦呀"，着青衫、肩水桶、踏雪步上，颤巍巍抬水袖掩面，以示挡风御雪。汲水后，遇刘承佑，询其家世。三娘委婉陈述，承佑深为三娘境遇所感，顿生恻隐之心，愿为捎书带信。上面全为唱段，小生须唱腔、表情、身段结合紧密。承佑告诉三娘，如果帮她找到了丈夫、儿子，"那时节，管叫你，水不汲，磨不推，汲水推磨两丢开"。唱时立右脚，悬左腿，双手挽翎，从右至左，描画推磨姿态，一顺一反连续数圈，唱腔与动作配合得恰到好处，充分显示了小将军对三娘的同情、关怀与天真无邪的神情。

承佑怀揣三娘书信，上马急驰。通过抖翎、颤翎、挽翎、扬鞭，提马飞奔，以及"勒马、探海"等动作来着意刻画一个"急"字，使人感到他急人之所急，恨不得插翅飞到邠州。

"回书"折中，刘智远询问儿子狩猎情况，承佑边唱边舞，用踢腿、坐盘、翻身、舞双翎等动作叙述井边妇人的悲惨境遇。当唱到"将儿抛在鱼池里"时，侧身躺腰，勾后腿，双手作抛出状，翻身坐盘，快速中突然停住，又作托起状，接唱"远迢遥送往邠州地"。这一段表演是全折的重头，唱、舞紧密结合，节奏明快。后段在潜窥父亲神态时，知道自己父亲就是井边妇人的丈夫，便非常激愤地问"爹爹看书信，为何两泪淋……"，双翎不住颤抖，左右踢腿蹉步，握拳蹬足，捶胸擦泪，一种又娇又稚的表情将承佑思母责父的情态表现得恰如其分。

清康熙年间此剧曾为昆、弋皆可演出之剧目，所以表演受昆曲影响较深，其载歌载舞的表演形式，要比其他高腔剧目突出。两百多年前，老仁和班小生杜三曾以演此剧负盛名。尔后代代相传，不断丰富，至清末民初聂梅云、易益春等人不断发展，更是青出于蓝而胜于蓝。民国以后，吴绍芝擅演此剧。他身子瘦长，蹬高靴，下矮桩，身段圆范，嗓音甜润，虽年近半百，翩翩起舞时，仍使人感到是一天真的小将军。当唱到"将儿抛在鱼池里"时，侧身躺腰，勾后腿，双手作抛出状，紧提步，纵身起跳，腾空而起，右脚平伸，左脚落地，叫做"跌千斤"，堪称绝技。吴不仅动作上注意人物感情描绘，在唱时也很注重人物内心活动的体现，当唱到"井边相会是儿的娘亲"那支〔沉醉东风〕时，如泣如诉，委婉感人。

此剧于1952年第一届全国戏曲观摩演出中，经崔嵬和徐绍清加工整理，删除原剧中神仙指引等迷信情节和大二排军的科诨，将李三娘修书改为写血书，使剧情更为集中，表

演紧凑。刘承佑形象尤为突出，由女小生陈剑霞饰演，着意刻画其天真、单纯、正直并带有较重的娇气。当晚娘岳氏来抚慰他，陈剑霞念到"她……她……她不是我的娘亲"时，声带哭音，身子左右摆动，以娇传情，以稚掩怒，将思母责父的心情婉转流出。当岳氏允诺李三娘来邠州时，刘承佑无限喜悦，拍腿竖指，深深拜谢，双翎随之晃动，更显得轻松活泼，其娇态与稚气令人叹为观止。会演中，陈剑霞获演员二等奖。此后，湘剧小生多沿用陈的演出本，演出风格亦多效法。

昭君出塞　祁剧高腔传统剧目。1955年整理加工后参加湖南省第二届戏曲观摩会演，后曾三次赴北京汇报演出。



祁剧《昭君出塞》的演出，原有两种路子：宝河路唱高腔，王龙丑扮；永河路唱弹腔，王龙小生扮。整理时采用宝河路剧本，以高腔演唱，吸收永河路演法，将王龙改为小生扮演。原为小旦唱功悲泪戏，从头哭到尾。整理时将"思刘想汉"的基本思想改为"怨刘思汉"，因而表演上极力刻画王昭君的屈辱、忧伤、怨恨、悲愤等复杂的思想感情。大致可分为三段。

离京：王昭君是在番邦无理要求，汉王无能，满朝文武贪生怕死的境况下被迫前去和番的。因此一上场就表现出抑郁的心情，满脸忧戚之色，在回望宫苑时亮相，两眼凝视，步履沉重、缓慢。唱到"无端贼子弄朝权"时，随着食指的指出，运用"瞪眼"，忧伤中透露出一丝对奸谗的痛恨之情。文武百官要来送驾，昭君强忍愤懑地将袖子轻轻一甩，看也不愿看他们一眼。上车前，听到一声"请娘娘起驾"时，先是一惊，继而走半圆场，两眼紧紧盯住要把自己送往异国的銮车，以手抚胸，十分难过，凄凉地唱出一句"王昭君离帝京……"，终于昏倒，由宫女扶进銮车。

出塞：是全剧的主体部分，感情上从忧伤转向悲愤，表演上也由深沉转向强烈。先是马童戚然地拉马、鞴马；接着王龙捧琵琶上，摇头叹息、伤感。低沉地念："有请娘娘。"这时，王昭君换上胡装，以披风遮脸上场，至台前将披风一放，手挽翎毛至眼前一看，为之一怔，再看衣服，又一怔，三看马，痛楚地走圆场，不断抖袖，突出地展现了穿上番服后内心羞惭、不愿上马的沉痛心情。昭君即将上马时，四宫女一齐跪下叫声"送娘娘"，昭君回头一看，痛苦难忍，轻轻地扶起她们后回过头去不忍再看，众宫女不舍，难过地走上前来，昭君背身轻轻挥手，宫女掩面下场，整个舞台气氛十分低沉。然后马过分关，当昭君唱完"风沙卷地少人烟"一句后，阵阵风沙声起，三人以袖遮脸；这时马不前行，声声嘶叫，昭君加鞭，马仍不行，更激起昭君伤感地唱出"漫说是人有思乡之念，就是这马——（"马"字音调突然翻高，凄然一顿），马也有恋国之情"。弹拨琵琶一段，昭君手捧琵琶，两眼凝神观定，"一声

哀哭一声叹”地唱着“怨刘思汉”的唱词，唱腔缓慢低沉。接唱〔驻马听〕“五难忘”时，锣鼓转紧，唱腔不断加快，慷慨激昂，充分抒发了眷恋、怨恨、悲愤之情。

葬身：来到番邦地界后，昭君悲痛之情发展到了顶点，表演上有大幅度的起伏。当番兵吩咐“南朝护送人员一律打转”时，昭君一声“哎呀”，一个大圆场，掏翎、抖袖，悲痛已极；但明知事已到了绝境，决心葬身黑水，这时外表反而平静了。她坦然地嘱咐王龙，最后毅然念出：“黑水源头葬孤魂！”王龙、马童猛然一惊，无奈地跪拜在地。昭君木然凝视，缓缓挥手；王龙、马童起身，再拜而去。昭君转过身来，眼含泪珠低声地念完“宁做南朝黄泉客，不做他邦掌印人”四句，万般伤痛地挽翎、颤袖；最后挥袖表示决绝，口咬双翎，举起双袖愤然走向葬身之地——黑水。

此剧为宝河路第一个女旦脚一枝梅的拿手戏。她以擅唱高昆戏见长，嗓音好，唱腔响亮柔和，节奏稳健；剧中的“猛抬头”一腔，翻高八度，演唱自如，颇见功夫。整理时由一枝梅传授给谢美仙。谢美仙扮演王昭君，感情深沉真切，表演含蓄细腻，唱腔委婉动人。整理时，她和乐师一起将王昭君首次出场时的一段唱词，用缓慢、沉闷的〔香罗带〕曲牌演唱，使唱腔更加贴切地表现人物那种哀伤的感情；然后由〔香罗带〕接唱〔江头金桂〕，再接〔风入松〕，则感情由哀怨转入悲愤，层次更显分明。

整理后的演出，全台演员配合紧密。如出塞一段，昭君和王龙、马童三人随着唱词内容有整套身法；马童紧随昭君的表演，屏着气息紧拉缰绳，一时单足独立，双手拉缰；一时紧步前行，忽又迅急转身拉马。王龙则在昭君身后随时照应。通过三人环环相扣的身段，不仅勾画出乱石滚滚的险恶环境，表现出长途跋涉的艰辛历程，更突出了三人的相互关切之情。

三气周瑜　祁剧小生紫金冠重头戏，文武兼备，唱做俱全，为历代名师的看家戏之一。特别是“芦花荡”一场，更见祁剧弹腔戏粗犷、火辣的艺术风格。



表演特点之一是情绪起伏幅度大。坐帐一场，当周瑜想起刘备久占荆州不还时，十分恼恨，越唱越气，越唱越急，越唱越快，手中扇的“盖头扇”也由轻到重，由慢到快，以展现内心的气恼和仇恨。这时周瑜已定下“假虞灭虢”之计，假意代刘备取川，企图暗夺荆州。当鲁肃过江归来禀报刘备君臣中计时，周瑜惊喜不已，情绪突变，忽地跃起，一个转身，一脚踏坐椅，一手掏翎子，一手抖扇子，纵情大笑，展示出急切复仇的心理和自我得意的神情。发兵途中，周瑜上场时扎靠披蟒，口咬双翎，走至九龙口敏捷地一个跳步，“矮桩”转身，抖袖亮相，目光炯炯，显示出威

风凛凛、英武自负的都督形象。糜竺递帖后，周瑜深信事情已妥，稳操胜算，更按捺不住复仇的心理，吩咐部下"生擒刘备，活捉孔明"，说得咬牙切齿，双目圆睁，同时提足一顿，双手作"擒拿"动作，好象荆州唾手可得，狂妄自负神情显露无遗。周瑜到荆州城下，不见刘备君臣出城"劳军"，却见城门紧闭，城楼上白旗摇晃，怀疑又中孔明之计，"哎呀"一声，倒抽一口冷气。待赵云上城楼来劈头一问"都督带兵何往"时，犹如晴天霹雳，周瑜自知中计，大惊失色，头上的紫金冠猛地坠下前额，身子随着碎步踉跄往前一倾，险些跌下马来，整个情绪又来了个陡转。

特点之二是动作夸张幅度大。比如周瑜中计后几次遇到伏兵，当遇到黄忠时，有个丢紫金冠的特技表演：黄忠一刀劈去，周瑜头颈一硬，使头上的紫金冠顺势抛出，在空中翻滚几圈后落在黄忠手中。"芦花荡"一场，张飞赤膊上场，头戴草帽，脚穿草鞋，胡须挽结，面部肌肉快速颤动，眼珠如飞旋转，叫跳如雷，十分刚劲。张飞与周瑜对阵时，一脚踏在周瑜站成弓桩的前腿上，伸出食、中二指对准周瑜两眼左右晃动，呼叫着"拿命来！拿命来"的表演，叫人心惊胆颤。

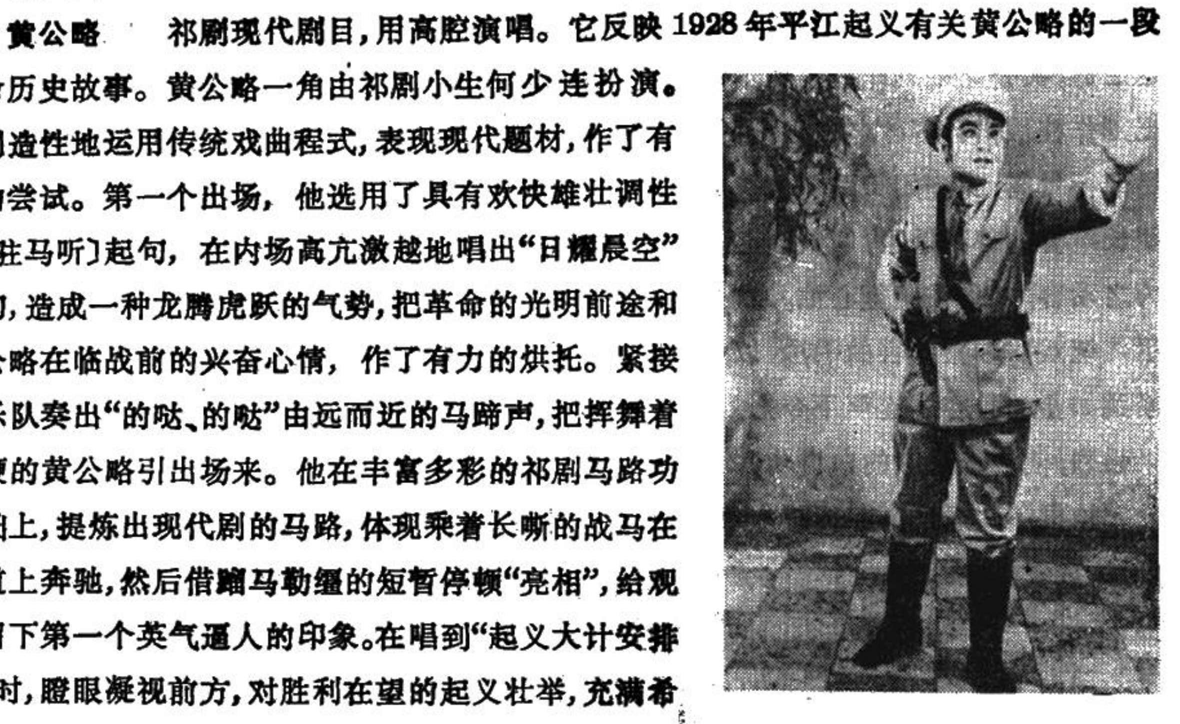
特点之三是刻画人物淋漓尽致。表现周瑜的喜，演到惊喜若狂的程度；恨，演到咬牙切齿的境地；最后表现周瑜的溃败，又演到狼狈不堪的地步。如"芦花荡"一场，周瑜一个凄凉的"内倒板"后，口咬披发、拖枪退步出场，"斗眼"（两眼珠向内聚拢）亮相，凝视无神。继而奋力策马，时而马后蹄打滑，时而前行几步又退回来，周瑜自觉血往上涌，按捺不住，吐下一口鲜血。他以枪拄地支着摇晃的身子，轻轻地呼出一声"唉……唉哟"，然后颤抖着双腿起唱。唱毕，忽闻对方马叫，慌乱躲入芦苇；待张飞之兵过场后，周瑜摸出芦苇拉马时，马发烈性；周瑜使劲拉马，单足碎步起跳，"撕一字"跌地；奋力起身时，又吐一口鲜血。张飞上场后，周瑜已精疲力竭，惊恐万状地倒握枪杆，竟以枪柄乱打乱砍。当张飞踏住周瑜前腿要他交命时，他已是毫无抵抗能力而任其摆布了。

此剧的马路相当丰富。有跳跃马步、游荡马步、碎点马步、转转马步、策马退步、两头翘马步、马挂牌、马陷泥、踉跄蹦马、策马狂奔等多种，集中体现了祁剧马路的特色。过去演出"芦花荡"，周瑜吐血时要"带彩"，扮演者口嚼硃砂，仰面喷出，高两、三尺，十分强烈、火炽。

近代，祁剧中周瑜的表演，以清光绪年间的何月波著名。他演周瑜，眼睛不是转动，而是一下下闪动，富有神光，称"活周瑜"。继有周凌云演此剧，以丢紫金冠特技著称。何的徒弟郭品文，动作洗练、圆活。邹盛松参师何、周，动作文雅，以翎子功夫见长。当代曾艳达参诸名师，文武均见功夫，表演形神兼备。比如表演"吐血"，他不用"带彩"，而是用手从肝部到胸部再到喉头连续三次急促的抚摸，就象血往上涌，接着极力闭目下咽，强忍不吐，几经反复，直到遏制不住，才吐了出来。1980年，他五十六岁演出此剧，功夫不亚于当年，一个马上"朝天蹬"，腿子轻轻一抬便笔直竖起；"撕一字"时，略略闪身一跳，便轻轻地落下，

动作敏捷灵巧。

黄公略 祁剧现代剧目，用高腔演唱。它反映1928年平江起义有关黄公略的一段革命历史故事。黄公略一角由祁剧小生何少连扮演。他创造性地运用传统戏曲程式，表现现代题材，作了有益的尝试。第一个出场，他选用了具有欢快雄壮调性的〔驻马听〕起句，在内场高亢激越地唱出"日耀晨空"一句，造成一种龙腾虎跃的气势，把革命的光明前途和黄公略在临战前的兴奋心情，作了有力的烘托。紧接着乐队奏出"的哒、的哒"由远而近的马蹄声，把挥舞着马鞭的黄公略引出场来。他在丰富多彩的祁剧马路功基础上，提炼出现代剧的马路，体现乘着长嘶的战马在山道上奔驰，然后借勒马勒缰的短暂停顿"亮相"，给观众留下第一个英气逼人的印象。在唱到"起义大计安排定"时，瞪眼凝视前方，对胜利在望的起义壮举，充满希望与喜悦；联想到"革命成功，从今天下属工农"的壮丽前景，而感到无比自豪。黄公略也是以鞭代马，但与传统戏有所区别，它改用上粗下尖，长约一米的黑色皮管，在皮管尖端扎一束白色丝穗作装饰，使之比较接近于现实生活，而给人以真实感。



舌战一场，是全剧的高潮，也是塑造黄公略的英雄形象最闪光的地方。表演上以念白为主。黄公略在一声"有请黄营长"的紧张形势中上场，念完"单身入虎穴，哪怕跳龙潭"的上场白后，进入剑拔弩张的团部。团长孙容才一见面就迫不及待地质问他："近日赤卫队的动向如何？"早有成竹在胸的黄公略，念白声音平静，而且对答如流，从容镇定。孙容才更是火冒三丈，进一步追问："我军即将大举进攻，你营准备得怎样了？"黄公略通过一曲〔四边静〕的唱段，把准备情况，作了有条不紊的叙说，不给对方以可乘之机。横蛮的孙容才直指黄公略私通共产党，叫士兵卸下他的枪，要将他捆绑。激怒的黄公略一声"且慢"！演员运足丹田气，以雷霆万钧之势，念出这一短语，来阻止对方，然后与孙容才展开针锋相对的舌辩。接着一段长白，音调铿锵地大讲自己从黄埔军校毕业后的战功，大讲忠于"党国"的历史，有力地把孙容才的嚣张气焰压了下去。进而理直气壮地指责孙无凭无证，任意诬陷好人，无视党纪国法。通过这些念白，表现了黄公略机智勇敢、临危不惧的英雄本色。孙容才被迫把告密的刘作柱叫出来作证。黄公略一见刘作柱，不等他开口，便先发制人说："我道是谁，却原来是刘主任，看你不出，你倒会耍两头蛇！"他以锐利的目光、严峻的态度、机锋暗藏的语句，先声夺人地给刘作柱一个下马威。狡猾的刘作柱在孙容才的支持下，攻击黄公略勾结"刁民"，对剿匪却按兵不动，还放走两个赤卫队员。黄公略接过话茬，逐条驳斥。何少连对这段念白，用的是传统戏中念赋（即长段白）的念法，先慢后快，语句越念越快，

语调越念越高，象放连珠炮一样，不给对方以插话的机会，造成一种凌厉的攻势，把气势汹汹的刘作柱镇住、压垮，从而使黄公略胆略过人、坚韧不拔的坚强性格，发出夺目的光采。这之后，黄公略乘刘作柱招架不住之机，进一步揭露刘作柱横行乡里的种种劣迹，突出地把刘作柱假借孙容才名义强抢民女的事，作一番绘声绘色的表述，然后指出刘作柱是怕自己罪行暴露，先到团长跟前挑拨离间，不想团长竟轻信坏人的话，要把一心维护清乡军和团长声誉的部下杀害，叫人痛心。这段白念得有起伏，节奏感强，语言响亮多姿，使孙容才为之动容，刘作柱胆颤心惊。黄公略在这基础上进一步对孙容才轻信刘作柱表示不满，借用传统戏取纱帽辞官的手法，以大幅度的动作，将军帽甩到桌上，当面辞职。从而迫使已经暴跳如雷的孙容才连声下令把刘作柱拖下去枪毙。这场戏何少连演得虎虎有生气，舞台效果强烈，使传统戏中的白口功升华为戏曲现代戏的舞台语言。

抢棍　辰河高腔传统本戏《大红袍》(即《白兔记》)中的一折。表演粗犷中见细腻。



以“抢棍”这一强烈的舞台行动，体现李三娘对丈夫的深情和刘高对妻子的关怀，通过“相劝”、“哀求”、“抢夺”三个层次，细致地表达出来。

相劝：刘高闻听哥嫂分给他的瓜园中有妖精伤人，他一时火起，大吼一声“可恼！”提棍便走，要去瓜园除妖。三娘恐其被瓜精所害，追上前抓棍劝阻。两人各执棍的一端，相互企图劝服对方。于是两人执棍“拉锯”，边劝、边唱、两边走，速度不快，节奏也较平稳，缓和。

哀求：刘高不听妻子劝告，夺棍欲走，三娘紧抓长棍跪下，苦苦求刘高“随妻转回家”。可是刘高自恃勇武，反嫌妻子纠缠，罗帽一甩，一手推棍、一手怒指三娘说道：“恼得我火性起怒气发，三娘……你不撒手，着为丈夫的打！”收指握拳高高举起。三娘并不躲避，她跪地抱棍声泪俱下地哭道：“刘郎，你打死我也不撒手！”刘高闻言，高举的拳头颤抖着慢慢放下，轻按在三娘肩上，然后舒掌缓缓地抚着三娘的散发，含泪唱道：“三娘妻，丈夫有手怎舍得打你……”接着深情地扶起三娘，展现了夫妻的恩爱。

抢夺：当刘高告诉三娘“我不去看瓜，哥嫂耻笑咱……”表明不甘受辱，执意要去的决心时，三娘焦急非常，双方夺棍愈激。许多大的调度和高难而粗犷的身段动作，体现二人的内心激动：先是二人各执棍的一端用较快的速度走“大推磨”；推完一圈后站斜一字双方来回快速“拉锯”，接着刘高“抄”三娘的“串翻身”；“抄”完一圈之后，三娘显得精疲力尽，但仍紧抓木棍不放，刘高将棍往前一拖，三娘被棍带倒在地，她仍抓棍跪步与刘高来回“拉锯”抢夺三次，同时甩动头顶彩发。在三次“拉锯”中分别用彩发“平甩”、“斜甩”、“甩太极

图”等，身段动作越来越繁，节奏越来越紧；三娘是拚命夺棍相阻，刘高则是抢中带护，从而表现了相互的深情与关切，并使这场戏推上了高潮。

辰河戏扎根于湘西山区，在表演风格上，有着粗犷的一面；但在传统剧目中，却大多是演悲欢离合的家庭戏，特重人物性格与思想感情的刻画，又有其细腻的一面。因而形成了《抢棍》中“粗中见细”的表演特色。

前辈艺人杨锦翠（旦）、潘青云（小生）擅演此剧。1981年湖南省辰河戏教学、录像演出期间，由向子礼 向兰英兄妹演出。

醉打山门　衡阳湘剧昆腔《醉打山门》是《虎囊弹》传奇中之一折。曾于1952年经加工整理，参加第一届全国戏曲观摩演出，谭保成饰鲁智深获演员一等奖。



加工整理后的演出，对人物处理、舞台艺术创造都作了很大的修改和提高。把原来鲁智深骗酒甚至抢酒喝的鲁莽行为，改为买酒喝以解愁烦；删除了酒保原来为报复鲁智深，把狗屎塞进鲁智深口中的粗俗表演；并在原来只有八、九个罗汉造型的基础上，丰富到十八尊罗汉的造型，同时加强了他和酒保逗趣等表演。

全剧两个小场子。前一小场主要演鲁智深耐不住佛门寂寞，因而思酒解闷，以及后来遇酒保而买酒、喝酒；后一小场则演鲁智深酒醉来到半山亭，想活动手脚，模拟佛像表演了十八尊罗汉造型，还打了一套“铁牛滚栏”的拳。

谭保成扮演鲁智深最有成就之处，是他对这个人物的精神世界作了重大的再创造；在北京演出时，田汉便曾说他演的鲁智深“不是一个低眉的和尚，而是一个怒目的金刚”。他所塑造的鲁智深形象，是一个豪放、洒脱而又机趣的英雄。

幕才刚刚拉开，音乐声中，幕后传来一声“嗨呔！”鲁智深带着一种烦闷无聊的情绪，左手撩衣角，右手执云帚，背台侧身上场，转身亮相。忽见寺外山景如画，他轻轻眨了一下眼睛，惊喜的“呀”了一声，唱出〔点绛唇〕：“古树槎枒，峰峦如画，堪潇洒。”唱腔悠扬婉转，充满喜悦和赞叹。兴之所至，不由得想起自己今天的处境。叹了一声“咳！只是没有得酒喝”，接唱：“喂呀呀，闷煞洒家，烦恼倒有那天来大。”全曲且歌且舞豪放潇洒。正在此时，山下传来一声：“卖酒哟！”鲁智深猛一转身，踮步朝向山下望去，看见一人挑着一担桶上来。他好生高兴，两眼上下闪动，反复察看，捉摸着：“那敢莫是酒？……是酒……是酒！”随着这句念白，逐渐从眼角漾起笑纹，扩张到满脸笑意，最后哈哈大笑，迅速闪过一旁等候。

酒保挑着酒担，边走边唱出场。鲁智深急忙闪出将酒保拦住问话，但双眼直盯酒桶。

两手扒开衣领，反复抚摸喉头，连声“哟伙！……啊哈！……哈哈”，大笑不止，馋涎欲滴，一再要求酒保卖酒给他喝。酒保担心寺内长老责难，始终不肯卖。鲁智深只好口头答应放他上山，实际上故意挡住去路，于是形成那很有风趣的“三放三挡”。结果惹烦了酒保，抽出扦担要打鲁智深。可是鲁智深一见酒担放在眼前，憨然大笑，急中生智，狡黠地把酒保的视线引开，顺手提起酒桶一个转身豪饮起来。酒保急忙回身阻拦，鲁智深一手提桶畅饮，一手扬袖挥逐。酒保近身不得，滴溜溜在鲁智深的大袖下旋转。鲁智深喝完一桶，将空桶抛与酒保，再喝第二桶。酒保再向前阻拦，鲁智深转身，轻轻一闪，酒保滑倒在地，四肢朝天。鲁智深顺势一脚踏在酒保跷起的脚底，双手捧桶狂饮，酒保躺着，仍然连呼“不卖”。鲁智深腾出一手，不时蘸酒轻洒在酒保脸上作耍。双方配合默契，程式、调度生动优美。

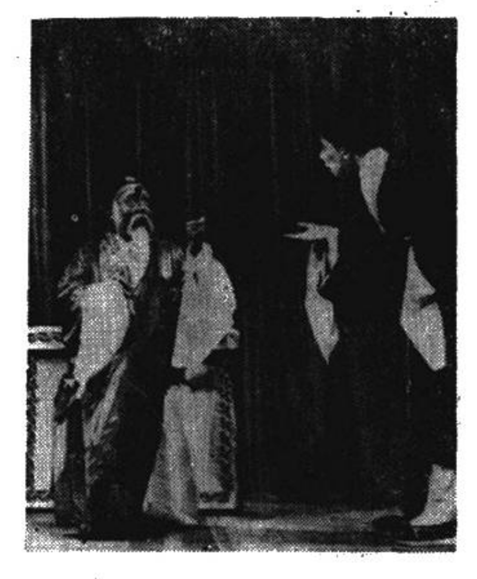
鲁智深第二次上场时，已到半山亭了。他醉态已浓，酒兴正豪，想起那“大佛殿两廊塑着十八罗汉，塑得形象不一，倒也有趣”，因而放下袈裟，整整冠带，在大锣大鼓伴奏中，以“金鸡独立”的基本程式，通过不同的角度，运用不同的身段，单腿一连串表演了十八尊罗汉的造型。时而身子微屈向左，两手一上一下，有如飞钹；时而身子微屈向右，双手托珠，势如参佛；时而一手握拳枕头，斜身而睡；时而双手捧腹，眉开眼笑；时而屈左膝，双手反掌相抱；时而一手托腮，一手相撑，仰面深思；时而弯腰屈膝，云帚分两股盖头而下，有如长眉老叟；时而左手作磬，右手以帚击之；时而以帚作挖耳状，双眼一闭一睁，睁着的眼珠随云帚挖耳动作转动；时而左手靠膝捧书，眯眼观看；时而盘腿假坐，恰似观音坐莲；时而胸前观佛；时而拄杖学翁；时而降龙；时而伏虎；然后跨腿转身归中，又一个双脚坐桩，两手举杖，以收全功。前后共摆了十八尊罗汉像，身法优美，腿功超群，形态毕肖，神情活现。历时十来分钟，一气呵成。

鲁智深模拟罗汉之后，兴犹未尽，又打了一套“铁牛滚栏”的拳，动作娴熟，气势磅礴，站如金刚，蹲如磐石，一出手，一踩脚，力胜千钧，没料到他一膀碰着了半山亭柱，半山亭哗啦啦倒了大半边。他幽默而有风趣地唱着〔天下乐〕：“但见那飘瓦飞砖也似散花，差也么差，直恁哗呀，却便似黄鹤楼打破随风化，守清规，浑是假，一恁的醉由咱。须索去倒禅床，瞌睡煞。”末了，圆场、站定，转身、飞腿、亮相；下场。原剧后面还有“山门”一段戏，在第一届全国会演之后删去了。

祭头巾　　常德汉剧高腔传统剧目。剧中主要人物石灏，原有丑扮和生扮两种路子。名丑邱吉彩从生脚李宝恒学得此剧。二十世纪五十年代对此剧作了整理加工，邱吉彩在传统表演的基础上，结合自己观察生活的心得，融老生与老丑于一身，塑造了一个被科举制度贻误终生的老儒形象，使之既保存了生行的稳重，又兼有丑脚的风韵。

八十二岁的石灏，虽然须发苍白，曲背耸肩，但由于是在和朋友饮酒之后，断定自己“今科定中不虚来，准有一顶乌纱戴”回店等候报喜的，因而人未出场，先起唱“三场毕，笑颜开”，伴以老丑的“哦——哈哈”笑声腹出，下部用的是幅度较小的老生步法，抬腿较高而

跨度却小，上半身是老丑神态，略向前倾，颈向前伸而下巴略抬，微微晃动，形态的衰老与眉飞色舞的神情成为鲜明的对比，给人以可笑而又可怜的感觉。接着，石灏回到店房，一面迫不及待地命书童到街上寻找报录人，一面稳稳当当地坐在台中，眯缝着双眼，下巴微微摆动，幻想着一旦“金榜题名时”的乐趣。突然报锣响了，演员以丑脚身法从椅上弹了起来，跳出门去，截住报录人，质问他们为什么走错了门。当知道报的是别人时，不禁目瞪口呆，运用抖功，不但全身颤抖，连腮帮子也抖得语不成声。接下去又仰首踮脚，翘望有没有第二起报录人。在终于失望之后，全身松弛，摇头太息，一步一挪地走回店中。当第二次听到报锣声响时，他首先就全身哆嗦，脚步踉跄，接着低声下气去问报录人。谁知回答竟是“石灏呀，不能呵！”这一下真如霹雳轰顶，他用了老生的身法，倒退了三步，身子随着前俯后仰，两手左右抓挠，表现了石灏一下子精神上失去了支撑的颓丧心情。进店后，石灏又与书童发生了一场滑稽的误会，在绝望中，想到自己连考九科，年过八十，这是最后的一次赴考，于是捶胸顿足，伤心地哭了，竭力去追索落榜的根源。他把几根胡须捏在两指之间，又捏又拧，还是找不出其中的原因。猛然一手拍在头上，这才使他想起当初买头巾时，掌柜说的“包你一世戴到老”那句不吉利的话，于是他立刻把满腔怨恨都集中到头巾上面，将头巾摘下，一手拿巾，一手撑腰，声色俱厉地责问头巾为什么紧紧贴在他的头上不肯离去，最后终于愤愤地将它甩在地上。书童想捡去揩茶壶，石灏又觉得玷辱斯文，于是就把它供在桌上，撰文祭奠。在“祭巾”的一段戏里，他先擦擦眼睛，弹掉烛花，将祭文在烛前看，看不清，于是又移到烛后，双眉紧锁，额上的肌肉往上皱，鼻梁以上的皱纹和眼圈同时变成了三角形；再把目力集中于一点，眼眶并不睁大，表现出一个两眼昏花的老人为了认真看清纸上的字迹所作的挣扎。再把“瘪”着的嘴巴稍稍伸出，拉着哭腔，缓慢地、一字一顿地朗读，似乎要把这一辈子所受的折磨和心底的哀怨全从祭文中倾诉出来。最后一次报录的真正找上门来了，他开始是不敢相信，不准书童理睬，后来又狂喜至极，连忙自己去开门，竟摸不着门在哪里。当报录者将报单恭恭敬敬呈现在他面前时，他急命书童将蜡烛高高擎起，然后两眼一瞪，两片嘴唇也哆嗦了起来，好一会儿才念出“第一甲第三名探花河南石灏”这行字。他再眨眨眼睛，咬牙切齿，一字一顿地重复：“河、南、石、灏！”然后双手剪背，摇晃着身子，脱口喊出：“我的个儿，你也中了！”同时，用手使劲向这行字指去，好象要把报条戳个窟窿才能解恨。随着衣冠的更换，演员洋洋得意地展开折扇，以官衣丑的身法，载歌载舞地炫耀起自己即将乌纱紫袍打马游街的欢乐时，由于过度兴奋，一个趔趄几至跌倒。在书童和店家的搀扶下，他艰难地唱出了最后一支曲子，



“一生苦读望登科，得中高科感慨多(看须、摇头、摇背)，中后方知年已迈”，他百感交集，将胡须一把抓住，浑身颤抖，伴之一声微弱的长叹，声嘶力竭地唱完最后一句：“高科中了又如何?!”之后昏厥。

思凡　**常德汉剧高腔传统剧目**，为大本戏《目连传》之一折。剧中女尼原在表演上有庸俗低级之处。五十年代初经过整理后参加第一届全国戏曲观摩演出，全剧集中围绕女尼“怨”、“思”、“走”这一思想脉络，突出表现她抑郁愁苦、单纯热情和对未来的憧憬，敢于大胆追求的多重性格。



人物从“小尼姑年方二八”的唱句中上场，低头看袈裟、佛珠、云帚，结合哀怨愁苦的表情和眼神，紧接着丢珠、顿足，接唱“被师父削去了头发”，突出“发”字，唱得特别沉重，包含了她对青春的无限惋惜和对削发为尼的怨尤。唱至“恨爹妈千差万错”时，随即手扯衣角，身子微微扭动，表现出她即使在怨恨的同时，仍不失其少女的幼稚与娇嗔。唱至“牛郎织女渡银河，我也想不得许多，我只得把十指尖尖来合着”时，双手食指先向左右指出，然后两指平举挽花，至“渡”字时再慢慢合拢，以表示想象中的二星聚会。人物完全沉浸在一种美滋滋的遐想之中。接着皱眉、摇头，垂下两手，最后归结于“我只得把十指尖尖来合着”，表现了人物的矛盾心情以及由此而经历的痛苦情绪的转折。“佛堂念经”的一段表演，由于她一心系念的是有一天见到的青年子弟，所以在念经时总不时地向两侧偷看，以致木鱼槌子从烛台敲到了桌案，最后竟至敲着了自己的膝盖才猛省过来。她虽再次强制自己继续“念经”，但终因脑子里另有所思，敲着、敲着，不知不觉又将手中的槌子停了下来。于是她只好偷偷将经卷一页一页快速地向后翻过，随着内心矛盾的不断加剧，最后满腔积怨终随一声强烈的感叹而爆发出来。干脆丢下槌子，双手捧起经卷怨恨地唱着：“这经卷你活活地害煞了我!”将经卷下意识地翻了两转之后猛地甩在地上，并应着“尾腔”挽袖向前，两手叉腰，然后将双袖猛地朝经卷抛出。动作粗犷，情绪激昂。接下来是在两廊看罗汉。她一面模拟着罗汉的姿态，一面却觉得罗汉都在嘲笑她。最后，终于唱出下山还俗的决心：“就任他碓儿舂，磨儿挨，锯儿解，小尼姑不怕不怕我真正不怕。”在最后的“不怕”二字上用力狠狠顿了一脚之后，瞪眼、翘嘴和连喘三口粗气，并使整个身子也都跟着微微抽搐起来。最后一段表现女尼对未来生活的向往达到了十分形象的境界，从“我与他生下五个男娃娃，再养两个女姣娥……”一段，她在欢乐的节奏中，紧接一个小圆场做出怀抱娃娃(以云帚代小孩)的种种姿态，又随着“扯的扯来拉的拉，哎哟哟儿呀，活活地喜煞于我”的唱词，两手伸开，身子左偏右斜，似乎整个身子都被孩子们拉扯得

摇晃起来，接着又用两手自下而上地抚摸想象中的一排小孩高低不等的动作；然后向前一个小纵俏步，双手起花轻拍掌心，欣喜若狂，陶醉不已！“去则去尔真心去，我心要去你难留我！”是她把对未来的追求进一步付诸行动的最后一段表演。其中“真心去”三字简直是一字一顿，力重千钧，表现了她的勇气和决心。当唱到“你难留我”时，一个小俏步正欲冲出庵门，无意中发现了手中云帚，她恼恨地将它甩在一旁。又见项上数珠也未取下，她轻轻一抛，正好将双手牢牢拴住，伴随着一声深沉的叹息，她小心翼翼地跨出庵门，身子半蹲，两眼左右窥觑，右手轻轻将数珠提起，转过头顶，反手从背后除下。然后用手抚摩双肩，并微微抖动三下，缓缓起身，将数珠在手中用力扭扯了几下，气愤地掷向远方，强烈地表明了她将从此永别空门生涯，直奔充满绚丽理想的未来。

此剧原为清末常德高腔艺人小癞子的拿手戏。五十年代初整理上演后，为李福祥的主要代表作。李曾以此剧在第一届全国戏曲观摩演出中获演员二等奖。1982 年举行常德汉剧教学、录像演出，由万金红扮演女尼。二人的表演风格，李质朴粗犷，万爽朗姣俏，各有特色。

发霉的钞票　常德汉剧现代戏，以弹腔演出。1979 年庆祝中华人民共和国建国三十周年献礼演出《简讯》曾评介它在演出和表演上的主要特色：“戏曲化又大大迈进一步，导、表演能运用传统程式与现代生活相结合，表现得甚为活泼，毫不僵化。……几个演员演得非常朴实，人物创造很有性格，象是生活中的人物，又是戏曲的表演。”



第一场戏写陈小秋（彭家贵饰）婚礼前的蒙冤服毒。陈是一位朴实忠厚的青年。戏一开始，他兴致勃勃地来到喜堂，左边一看（亮相），快步顺势圆场到右边，再一看（亮相），终于情不自禁地大步跑到桌前，捧起一对大红喜花，翻身舞花至台前。然后将一朵挂在自己胸前，一朵准备去送给新娘申淑平。正好她迎面而来，两人相对含情脉脉，一个长时间的停顿。申淑平终于轻轻地说了一声：“还不快去换件衣裳。”陈小秋一面嘿嘿嘿地笑着，一面从衣袋里掏出一只新手表，亲切地给申淑平戴上，两人相互依偎，沉浸在欢乐的幸福之中。不料，就在这幸福的时刻，公社李主任（何伯环饰）前来追查“霉钞”案件，配合供销分社负责人孙功祖（宋文豹饰），诬陷陈小秋贪污，强逼他立即停止婚礼反省交代。一霎时，陈小秋有如五雷轰顶，不知所措，眼看新娘哭着气走，李主任与孙功祖扬长而去，他两眼发呆（“抖脸”），神智恍惚，然后慢步环视这沉寂的喜堂，潸然泪下。他再转身走至中场，发现地上刚被李、孙甩下的喜花，连忙拾起，紧紧搂在胸前，捶胸顿足，哭着唱道：“痴望这红花落地遭踩踏，似有那无形钢刀剜我心！”就

在这万分痛苦之际，猛然发现了茶几下一瓶农药。他定神一想，继续忿然而唱："与其活着受凌辱，倒不如一死了此生。"于是下了决心，撕下喜联凌空抛却。然后运用传统的横蹉步，配合急切的打击乐，抖手向前抱起农药，再冲至台中放声嚎啕，"天哪！"接唱"仰面我把苍天问，为什么开花时节降霜凌？新婚喜期服毒去，纵死九泉不甘心。"唱腔凄厉激越，接着拔瓶饮毒，"僵尸"倒地；最后被九伯发觉呼救。这段戏歌舞相伴，唱做念打结合很紧，加上"哭头"、"叫板"和打击乐的配合运用，不仅情感色彩强烈，而且常德汉剧的粗犷、火爆的艺术特色浓厚。

申淑平（魏文清饰）是个热情爽直敢于斗争的农村新女性。她的重点戏主要是三、四、五场。第三场，她直接抵制了坏人的拉拢、利诱和威胁，决心要为陈小秋洗清冤情。第四场，她明知孙功祖有后台，却冒着生命危险要去上访告状。当她行至中途，又得知陈小秋已经被逼至疯，不能无人照料，她进退两难手捧状子徘徊在十字路口，一段唱腔设计得感情色彩丰富，唱得凄楚动人。特别是最后一段戏，当她听从众人劝告，暂将状子交托一位可靠的"园艺师父"（陈文威饰）带给县委时，在园艺师父即将下场之际，她突然一声"叫头"："园艺师父哇！"园艺师父转过身来不解其意，申淑平一字一句地继续哭诉："这份申诉书，请你一定要将它安全地送给县委。（紧接）这上面寄托着我们的希望（稍快且高），我们的前途，我们的……性命啦。"这句念白在传统念白的基础上作了新的处理，前半句稍高渐慢，后半句稍慢渐低，最后的"啦"字，采用传统戏中常见的伴着哭音语调："啦……啊……啊。"这就充分体现了她那复杂的内心矛盾和极度惨痛的心情。最后在末尾的延长音上，突然双膝跪下，泣不成声。园艺师父为之感动，急忙将她扶起，连连点头应诺，然后在"扯……扯……扯"的"干钞"声中，挥手告别。申仍忧心忡忡地遥望着带信人离去。

第五场是全剧的高潮，也是展示几个主要角色性格的重要一场。县委派人来到供销分社调查处理"霉钞"案件。陈小秋从医院押回供销社接受审查，申淑平前来供销分社申诉冤情，九伯与吴伯也都赶来支持和照应。正当大家热切期望包公再世的时候，前来的县委委员竟是以前包庇坏人孙功祖的人（孙的亲家）！一霎时，乌云压顶，空气突然变得格外紧张！"到底怎么办？"——引起了人们严峻的思考。沉思、搓手、渡场……。舞台上出现长时间的沉静和不安。唯有狡猾的孙功祖满脸堆笑，得意忘形。陈小秋一看如此，生怕再惹大祸，力劝淑平作罢；吴伯（裴德饰）也见来头不小，悄悄闪在一角；九伯（刘国忠饰）则沉着地在寻找对方的突破口以探虚实；举足轻重的申淑平却忿忿不平，进退两难，一时难以决策；县委委员在一旁吸烟喝茶细观动静，一言不发。最后，终于爆发了一场激烈的论争和冲突！申淑平理直气壮地冲到县委委员于主任（前场的"园艺师"）面前要他退还她的申诉书，说她是："投错了衙门，认错了人。"李主任在一旁厉声指责申淑平："攻击党的领导，你好大的胆子！"九伯帮忙抢着回击他："她的胆子还没有你的帽子大"；"大路不平众人踩，对小秋的处理我们就是不服气！"……一段短兵相接的冲突和论争，充分发挥了戏曲念白的

功能，一起一落，紧紧相扣，再加上频繁的调度与打击乐的配合，一浪接一浪地把戏推向高潮。

寒江关　荆河戏传统剧目，旦行本工戏。即樊梨花与薛丁山《三请三休》故事中的第三休和第三请。名老艺人瞿翠菊擅演此剧。1982年荆河戏教学、录相演出时，由瞿翠菊徒弟李惠云饰樊梨花。

樊梨花一角，感情丰富，复杂多变，而且唱做俱重，演员必须具备深厚的内、外“八大块”功夫(即荆河戏表演的内、外部技巧)才能胜任。随着情节、场景、身份、心情的不同，旦脚须六次换装。因蟒、靠、帔、褶子、道服、打衣等服饰的不同，要求演员在表演技巧上随之而异。如开场写梨花回唐营，她因收了义子应龙，杀了杨藩，救出丁山，心情十分喜悦。此时，瞿翠菊身扎大靠，头插翎子，项系狐尾，马步出场。随着锣鼓运用了扳翎、摇翎、抖翎、掸翎和踮步、碎步、俏步等武旦技法，走到九龙口突然停住，身子前倾，熟练地勒缰下马，勾勒出了一个春风得意、英姿飒爽的女将轮廓。



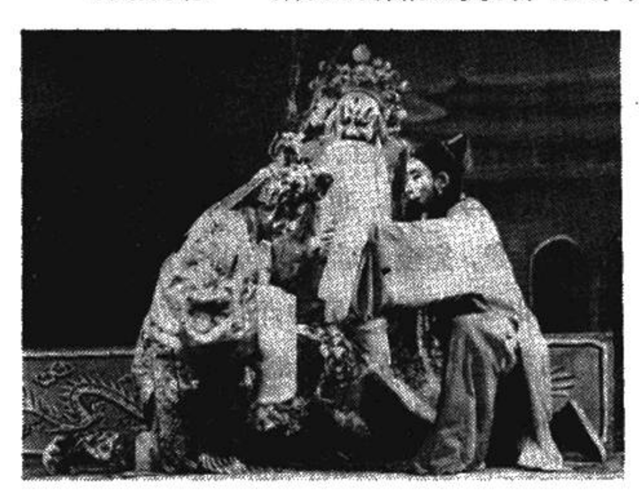
“逼休”一折是全剧的重场戏。梨花先穿红帔见婆母、姑姐，再与丁山拜堂，一反威武骁勇的雄姿，出现一个温柔和顺、彬彬有礼的淑女形象，完全是运用正旦的表演程式。当她遭到丁山无端的猜忌、怒怨、污蔑，乃至刚生孩子也要被逼休离营的奇耻大辱时，瞿翠菊换着青褶子，外系白飞裙，先声夺人地从上场门内把枪掷向薛丁山，然后披发冲上，运用“大抖色”、“甩发”等程式表现梨花忧伤、悲愤的心情，感情层层深入。特别是梨花被迫与初生娇儿离别时，瞿翠菊运用了荆河戏独特的“三回头”的“游车”表演，他先用螺旋身段责骂了丁山一句“好强盗”，旋即蹉步倒退，继用云步上车，配合水袖、飞裙、甩发组合的“拗马军”功夫，活象人坐车上，踌躇不前。回眸一望，难舍婴儿，掀开车帷急跳下车，在急骤的打击乐中走近婴儿，爽咬一口，揭示梨花痛爱之极的感情。当再次上车后，慢步“游车”，步履艰难、沉重，心情压抑、凄楚。看着要下场了，忽又“甩发”，再次转身，下车急奔娇儿。薛母抱孩避开，薛金莲以身护孩，梨花无奈，只得怏怏上车。似将离去，忽又三次转过身来，远远地痴望着娇儿，微微碎步，浑身颤抖，目不转睛，抚胸暗泣。最后梨花万念已绝，决心离去时，双手扶着车杆，侧身碎步下场。下场时仰身下腰，背脊几乎贴在跪地而行的车夫肩上，好象仍在銮车上回首痴望一般。这一段长达六、七分钟的表演，并无半句台词，人物的感情全凭演员运用独特的传统技艺来表现，处理方法亦为独特。

“将台”一折，也很有特色。梨花奉旨操演三军，身穿大红女蟒，头插双翎，站在点将台上，威风凛凛。当发现丁山改装路过时，招转丁山，而丁山骄气未改，仍大摆丈夫的架子。

梨花借他未带圣旨为由，喝声“打倒”，丁山才手足无措，惊慌地三次举起双手，将旗牌帽的后帔拉起，以三个不同的姿势覆住前额，表现惊惧羞怯之状。这一动作，体现荆河戏传统艺术充分利用道具、大胆而简洁的舞台处理手法。当梨花决定“诈死埋名，三难丁山”时，她步下高台，急速策马回关。瞿翠菊在此运用了一系列荆河戏特有的表演程式。先用“拗马军”功左右挥鞭，催马前进，以示急切；当快马行进半圈时，忽然一顿，一足独立，紧急勒马，推正反“转转”，表现马发烈性。复又猛翻一个“鸭鸭”，稳住坐骑。然后“放腰”，又一个翻身，跨马起蹦而下。这里既表现出她心急如焚之情，又表现出她驾驭烈马的能耐。

“哭灵”一折，梨花换成了青褶子。瞿翠菊运用了甩发功、水袖功，渲染梨花无奈装扮鬼魂的凄苦沉痛的心情，同时也对后来整治丁山的喜剧情节作了欲扬先抑的铺垫。最后是“开打”，梨花换了打衣，与前面的压抑、凄苍形成鲜明的对照。她在两军阵前纵横捭阖，又以一个叱咤风云的巾帼英雄形象立在舞台上，完成了从各个角度对梨花这一人物的塑造。

法场拜相　荆河戏新编历史剧。取材于《东周列国志》齐桓公小白纳管仲为相的故事。分结仇、荐相、求贤、阻驾、救驾、拜相六场。全剧人物行当齐全，以须生、小生、花脸戏为主。在表演上，充分运用了荆河戏的表演程式，对传统技艺的继承革新，作了有益的尝试。



“阻驾”是全剧的重场戏，写小白（小生扮）拒忠信谗，贸然兴师伐鲁。管仲（须生扮）审时度势，冒死阻驾谏君。戏一开始，着重渲染小白决心伐鲁、急功好胜的心情和三路大军倾城而动的雄伟场面，堂鼓、土锣、双钹齐奏北路大导板的打击乐，造成了一种雄浑豪壮、不可扼止的气氛。随即乐队三槌土锣，众军士三声堂喝，小白唱“三声号炮如山倒”（北路大导板），扬鞭策马，侧身出场。行至台口，一个大翻身，双手扳平肩翎，两眼左右转动，扫视三军，傲然一笑，把他新登君位、睥睨天下的骄纵心情充分展现出来。紧接着运用传统“太极图”程式，一个绕翎，催鞭、勒马，推三个正“转转”（类似京剧的云手转身），左右踢腿，跳二喜，最后飞起反片马（反飞脚）亮相。这一整套传统程式的运用，不仅充分表现了小白得意自负、急功好胜的心情，而且又为管仲“阻驾”的艰难，作了有力的铺垫。

管仲闻讯赶来，用急速的“单蹦马”追上小白，请求回师，小白不肯，催马而去。这里，舞台上来了一个大的调度：管仲以内荷花、外荷花等表演程式，左、中、右三提马头。小白不但不听劝阻，反道管仲动摇军心，矛盾冲突更加激化。此时，管仲感到形势危难，运用挽袖、摆口条、定眼神、大抖色、搓手、顿足等传统程式，表现其焦急忧虑、无可奈何的心情。当

他意识到劝阻无效、毅然决定以"生祭"来冒死阻驾时，演员此时忽地一个"一步七响"，在"倒脱靴"的打击乐中急速下场。此时，小白唱了一段，表白自己此战必胜的信心。正当喝令三军、急速出征之际，管仲头顶青纱，身着孝服，手捧香盘，用跪蹉步二次上场，堵截小白，迫使小白不得不勒马停蹄。两人以北路慢流水的板式对唱。尽管管仲赤胆忠心，肺腑相陈，而小白却忠言逆耳，一意孤行。此时管仲的心情非常复杂：他料定此次出师必败，却又无法阻止，自己辅佐小白图王霸业的宏愿将付诸流水，"生祭"也不过是孤注一掷而已。他觉得已到了绝望的境地，不得不把埋在心底的难言之语诉说出来。这里，整个戏的节奏较前缓慢，管仲以大段唱腔"哭师"。首先以北路二流导板唱一句"主公执意轻出战"，紧接着在唢呐吹奏的〔大开门〕曲牌中点烛、烧香、斟酒，继而手举燃烧着的纸钱"打叫喊"，哭唱"主公啊！千岁……"低沉压抑，悲伤凄楚。小白心有感触，绕翎、踢腿，进退两难。二人配合"上下跨式"的表演程式"打哀字"，当管仲唱到"臣的主啊"时，纸钱烧着了手指，他开始木然不知，一声"啊伙"，才感到痛。这一段唱做表演，系运用荆河戏传统剧目《八义图》"法场"一折的全套程式，用以刻画管仲此时此地的心情，恰到好处。当唱到"图王霸业一旦倾，要相逢除非是……"时，众军士发出一声吆喝，警告管仲不能说不利之言。此时，台上一切声息戛然而止，观众心魄为之一震。接着，管仲在无伴奏中冷唱出"要相逢除非是枉死城"。乐队在"城"字出口时，再丝竹齐鸣。一抑一扬，一冷一热，把管仲的复杂心情，表现得淋漓尽致。小白最后还是不纳忠言，即令出兵，在上马、踢片腿、"托梁换柱"、扫台翎等一连串动作中，怒斥管仲，跃马下场。管仲双膝跪地，双手向前，用跪蹉步、颤指，向着小白离去的方向高喊"主公啊……"，使全剧气氛，又出现了一个感人的高潮。

打差算粮　经过改编的巴陵戏传统剧目。此剧已绝迹舞台五十多年，原为老生白口、官衣身法戏，人物性格不够突出。改编本演出时，李筱凤饰海瑞，既继承传统技法，又敢于大胆创新，将巴陵戏"内八功"与"外八功"技巧有机结合，突破传统官衣身法的斯文拘谨，吸收蟒靠身法的开阔洒脱，借鉴三花道白的机趣幽默，注重人物神韵气质的表现，通过唱、念、做等多种技巧，塑造了海瑞这个为民请命、不畏强权、机智勇敢的艺术典型。



在《打差》中，海瑞开始还是想恳切陈情，委曲求全的。在修禀帖请求减免血绩银时，闻门子二次来报"上差咆哮公堂"，他并不介意，继续奋笔疾书。只是在写的过程中，对徐建楚的不恤民艰逐渐感到愤懑，笔也越挥越快。写毕，将笔往上一甩，笔在空中转一圈后，不偏不倚落在笔架上。及至熊鲁愤愤冲上堂来，嘲讽、谩骂，他还是不惊不怒，婉言陈情。当熊鲁以回禀老帅，去其官职恫吓海瑞时，他只是镇静地轻推纱帽，蔑视熊鲁一眼，冷笑三

声。直至熊鲁无视国法，夺过衙役手中的"大刑"责打百姓，他才忍无可忍地抖动帽翅和髯口，急步冲下公案，夺回板子护住百姓，然后转身圆睁怒目，直逼熊鲁，以熊擅摘官印为由，传令升堂打差。这里有段南路散板，演员运用停顿与连续反复交替以加强节奏的传统技法，唱得气足韵满，斩钉截铁，将海瑞爱憎鲜明的性格，打差的思想依据和与徐建楚斗争到底的决心揭示出来。特别是"你就是徐国公先锋强盗"一句，先咬紧牙关喷出"你"字，"就"字语音加重再顺势下滑，"是"字轻轻推出截住，"徐"字着意拖长突出，"国公"二字淡然随之，"先锋强盗"四字，用重顿音一字一顿，仅"强"字略延长，听来字字千钧，充分体现了他的愤懑之情。打差之后，毅然同熊鲁并锁上院，与徐面理。

《算粮》一段，传统本戏较平淡，表演上又过分拘泥于人物身份地位悬殊和受生行官衣身法小巧文秀的束缚，以至拘谨单薄。李筱凤根据改本，重点演海瑞为解民倒悬之苦，不怕丢官、不怕杀头、机智勇敢的斗争精神。海、徐几经论战，海瑞节节胜利，步步紧逼，致使傲慢专横的徐建楚暴跳如雷，强令削去海瑞官职。海瑞神情若定，冷峻的脸膛闪过一丝愠怒，演员用冲冠发特技，将散(甩)发猛然直竖冲落纱帽。继而徐命武士架起刀门，并亮出尚方宝剑。海瑞双手慢理鬓髯，微睁怒目，迸发出一长串冷笑；接着，从袖筒取出算盘，随手抛起，顺势接住，轻松而习惯地一晃，将算珠摇匀定盘，以熟练而灵活的指法，拨弄算珠，开始算粮。算粮的长段白口，运用传统浮、沉、吞、吐和喷口等技巧，并糅进三花道白的机趣幽默，时而据理力争，振振有词；时而举例规劝，侃侃而谈；疾徐有致，刚柔得体。最后，在揭露徐虚报战功，欺瞒圣上时，瞪着威慑灼人的双眼直逼徐建楚。徐拍案震怒，令将海瑞推出斩首；海瑞神情自若地一捋散发，眉宇间掠过一丝轻蔑的笑容，慢步从容下场。最后，海瑞终使外强中干的徐国公屈服，不但免征淳安县三千血绩银两，反拨银二万，白米一仓，赈济灾民。海瑞接过批文，他左瞧右看，念而无声，用挑战的目光斜睨了一下熊鲁，脸上泛起胜利的微笑，继而笑出声音，最后纵情放声大笑。

武松杀嫂　湘昆传统剧目。出自明沈璟《义侠记》中的"悼亡"、"雪恨"两折。此剧是老艺人匡昇平的拿手戏，五十年代经过重新整理。武松为全剧主要人物，小生应工。表演粗犷豪放，颇具山野风味。尤以杀嫂一场，运用了"抛椅"、"托举"、"过桌"、"三砍三跳"等丰富多姿的身段，配以高亢激越的大锣、战鼓和唢呐伴奏，舞台气氛紧张火爆，艺术效果非常强烈。

"悼亡"一折，唱做为主。一曲〔山坡羊〕，载歌载舞，表达了武松惦念哥哥和盼望回家的急切心情。回家后哭灵、祭灵的唱段，哀婉凄切，催人泪下。武松对哥哥的突然死去，三日之间烧化了尸体，颇生怀疑。罗帽一甩(帽坨向后)、一扎(帽坨向前)，极显头颈功夫和内心的强烈反应。

杀嫂是"雪恨"的高潮，也是人物冲突的顶点。表演上运用了许多高难度的形体动作，每个动作不仅富有雕塑美，而且动静相济，层次分明。锣鼓声中武松双腿发抖上场，演员用

乍色、搓手、憋气、变脸等程式，表现了人物上衙告状反挨了四十大板(暗场处理)之后愤恨、绝望、上告无门，准备一拚到底的心情，由此萌生手刃奸夫淫妇的杀机。进家后，武松转



面压住一腔怒火，心情沉重地邀请街邻饮酒对证；李大翁和郓哥旁敲侧击，提供武大郎冤死的线索；武松怒气急剧上升，酒至三巡，高呼土兵将席撤开。演员猛然将坐椅腾空一抛，飞向上场门，被土兵接住；接着脱掉褶子，唱至"冤债到头日"，迅速从土兵身上拔出扑刀。潘金莲见势不妙，急欲逃走，武举刀纵身一跳，正好被两个土兵接住，就势把武松托起，形成"托举"画面。武松双目圆睁，口衔水发，右手举刀，左手怒指潘金莲，要她从实招来，那种居高临下的气势，令人惊心动魄。潘金莲绕桌躲避，武松追赶，被下场门的桌子挡住，飞身一跃，单腿跪在桌上，虎目圆睁地用刀尖指向王婆和潘金莲。潘金莲假哭佯悲仍然矢口抵赖，众邻出于义愤高呼："不讲就砍！"武松向潘金莲脚下连砍三刀，潘金莲奋力向上三跳；武松抓住潘金莲的胸脯向上举，潘金莲双脚跳起平武松肩，甩发向空中直甩，强烈地表现潘金莲的拚命挣扎和内心的恐惧。最后潘金莲承认毒死亲夫的罪行。武松咬牙切齿，两眼直瞪着雪白的钢刀，浑身发抖，狠狠地说了声："兄长！小弟与你报仇了！"回身一刀杀死潘金莲，立即开门下场。场上众人责骂王婆，武松提着西门庆的彩头上场，祭过灵后，拿着口供前往县衙自首。处理极为干净利落。

刘海砍樵　　长沙花鼓戏《刘海戏蟾》中的一折。原本演刘海生有半仙之体，后获得狐狸精五百年修行成果而成仙，故民间流传"凑合刘海成仙"的谚语。《砍樵》一折在1952年整理修改后的主题是：旧社会穷苦劳动人民理想的爱情和婚姻。整理后的演出，保持了浓郁的生活气息和健美强烈的演出风格，是第一个在全国有较大影响的长沙花鼓戏。



刘海的传统演法，以丑行矮步为主，砍柴基本是生活动作。整理时改丑扮为俊扮，脸上不再画青蛙，创造了劳动青年的健步，将砍柴动作加工为舞蹈身段，与锣鼓点结合较紧。胡秀英暗中帮助砍柴，也加工为舞蹈身段，形成和谐的共同劳动的场面。

整理时删除刘海庸俗猥亵的表演，在谈婚事的过程中，强调他现实而风趣的态度。胡

秀英第一次提出要和刘海结婚时，刘海感到极为意外。他认为两人贫富太悬殊，不肯答应，绕路避开。被胡秀英拦住不能脱身时，刘海压低声音唱“权且做个假依允”，谎说要禀过母亲再来迎娶。胡秀英三次叮嘱：“刘海哥你一定要来呀！”刘海口中每答一句“我来”脚下都跨一大步走开，临进场前带笑对观众旁白：“我崽就来！”得意地一跳而下。胡秀英发现后紧紧追赶，形成两人边唱边跑的轮流追赶过场。刘海运用高步、矮步、侧身步等步法，配合扦担的动作变化，表明崎岖山路的起伏回旋和繁杂树丛的牵挂纠缠。胡秀英则走快俏步如履平地，飘然而行。最后胡秀英在刘海身后舞动双扇，刘海虽竭力猛跑却仍在原地踏步，终于明白“越走越走走不动”，只得与胡秀英再谈婚事。刘海提出三条：两人同做同吃；侍奉失明老母；不能嫌贫埋怨。胡秀英一一答应。刘海这时每提出一个条件，都与以前不同，不再是推脱或要挟，而是认真思考后提出的要求，因此，每次都期望得到满意的答复。胡秀英的回答使刘海一次比一次兴奋，最后忍不住欢跳起来，终于虔诚地同拜天地。拜后两人欢乐地同唱〔比古调〕，热情真诚地互相赞美对方。整理时为这段对唱增加了双人的舞蹈身段。每段唱词都有高矮式配合亮相，运用两人的视线保持思想感情交流不断。最后用小圆场两人四次同时交错扭身对望，将人物情感推向欢乐的高潮。

传统演法中的胡秀英，是勾引男人供自己修炼的狐狸精，整理时删除开半边花脸的狐狸原形的登场。原拿两条彩帕，为便于表演，改拿两把羽毛折扇。虽然改裙袄为梳古装头、贴片子、穿长裙，仍以长沙花鼓戏花旦行中农村少女的演法为基调，掌握轻快而富弹性的节奏。为体现她是狐仙化身的痕迹，采取走快俏步，挺胸收腹，两臂贴身下垂，配合步法双手握折扇前后摆动，头部自然轻摇，两眼顾盼灵活，道白与唱腔力求甜脆，与刘海对望时，直视无邪；追赶求婚时，欣喜自然，毫不忸怩，使她有别于一般村姑。第一次出场时，增加照水整容的身段。借鉴湘剧表演程式，适当放大动作幅度，节奏也较为轻快，身段俏丽轻盈，区别于生活在封建社会的人间少女，表达胡秀英化变人身的欢欣喜悦；并与帮助砍柴的身段和拜天地后的歌舞身段相一致。

闭幕时的托抱下场，是何冬保因一次偶然事件触发而产生的。他在少年时有次与张海庭打地花鼓演《砍樵》，极受观众喜爱，被围住大放鞭炮，张海庭不能脱身。何冬保恐借来衣服被烧坏，钻进观众圈将张海庭抱出，不料受到热烈称赞，以后便改为抱胡秀英下场。整理加工后的托抱动作是：刘海站右弓左箭步，胡秀英屈左膝跪刘海右腿上，刘海抱胡秀英左膝，收左脚站直，胡秀英燕式抬两臂，双手展扇微抖，右腿后抬，在炽热锣鼓声中飞奔下场。

此剧1952年参加第一届全国戏曲观摩演出大会，何冬保饰刘海，萧重珪饰胡秀英，均获演员三等奖。

访友　长沙花鼓戏《梁祝姻缘》中的一折。长期在城乡盛演不衰。五十年代到六十年代初，多次整理加工。表演方面，删除梁山伯登场的诗和白，出场就是去祝家的途

中。大唢呐伴奏的〔梁山调〕高亢活跃的唱腔，配合马上奔驰的舞蹈身段，着力渲染梁山伯访友求婚的喜悦心情。取消梁山伯眼中滴菜油刺激泪涕交流和口含硃砂作吐血的特技表演。删改事久节外生枝的台词和表演。保持了农民对爱情的朴实真诚、顽强执著的特色。

最体现农民爱情特色和演出风格的是梁山伯的“三顿脚”、“三拉三逼”、“三上马”和“咬手”，以及事久许多喜剧衬托的表演。

“三顿脚”中第一次是梁山伯听说祝英台被许婚马家，急晕醒来后的唱词中，唱到“那时节既将婚姻许配我”的“我”字时，因愤激质问而抓住英台手腕用力顿一脚。第二次也是在这段唱词中，唱到“梁山伯穷秀才跨马自来”的“马”字时，眼望英台两手勒缰用力顿一脚，既质问英台负约，也怨恨自己来迟。第三次是英台解释在“送友”路上借景物反复暗喻，始终不能使他领悟，山伯埋怨英台的唱词中，唱到“有真心你就该对我说破”的“破”字时，怨恨懊恼齐来，左手紧紧抓住英台手腕将她拖到面前，倾身向她，右手连连重拍自己胸膛，同时尽力顿脚。温文尔雅的书生竟有这般粗犷的举止，使人深感梁山伯情感的真挚强烈，同时也感受到花鼓戏的演出风格。



“三拉三逼”是祝英台强忍自己内心伤痛劝梁山伯归家另娶时，山伯极为不满因而责怪英台的连唱带做的表演动作。传统的四句唱词是：“自古青竹蛇儿口，黄蜂还是尾上针。两般恶毒犹小可，最毒还是妇人心。”身段动作是，前三句的前半句都用右手将英台从坐椅上拉向自己，后半句曲右肘推撞英台跌坐椅上。整理时，将唱词改为：“贤妹说话太不该，为何要我另配裙钗？天仙女下凡我不爱，梁山伯总总只爱祝英台，祝英台！”前三句的前半句，仍是将英台从坐椅上拉向自己，后半句则改为松手紧逼，英台被逼退坐椅上。第四句是紧逼在英台面前，双手大张，高声大唱，仿佛向全世界喊出他绝不更改的决心。尤其是重复的“祝英台”三字，有字无腔，好象从内心深处喷射而出。激昂的大唢呐伴奏，也响彻云霄。英台被逼紧靠椅背，被山伯的真情所冲击，不禁失声痛哭。这是文雅书生的失态行为，也为以后的“咬手”作了必要的铺垫。

“三上马”和“咬手”。祝英台坚决表示“生不同衾死同穴”，将爱情信物红绫作替身强交给梁山伯之后，山伯睹物伤情，悲愤绝望，吐血昏迷。英台将红绫代替手帕扎在山伯头上。两人伤痛惨别。第一次是事久带马，山伯和英台抱头痛哭。英台扶山伯进屋，大胆地和山伯夫妻般并肩同坐。第二次是人心带马，两人又抱头痛哭，又回屋并肩同坐。第三次

是人心示意英台自己带马，英台不忍山伯久受离情折磨，违心地抓住缰绳，背过脸去不忍看山伯的惨相，却控制不住手的抖动。山伯轻轻抚摸英台持缰抖动的手。英台咬牙忍住，不敢回头。山伯爱极恨极，决心效啮臂之盟，以誓生死不渝，低头咬英台手腕。英台被咬松缰，失口呼痛。回头见是山伯，立即忍痛噤声。山伯仿佛被呼声惊醒，深恐英台伤重，急切探视。英台遮护手腕，报以会心关切的眼神。两人又抱头痛哭。最后，山伯踉踉撞撞地上马（第一次踏镫时脚滑，第二次上马时吊毛落地，第三次才上了马），扬鞭回首，盯望英台，歪歪斜斜地奔驰而去。英台心随他去，痴立门前，撕心裂肺般颤声悲唤："梁兄！"声轻如丝，若断若续，久久萦回不绝。"三上马"垫起高潮，"咬手"达到高潮顶点，形成极为强烈的舞台效果。

整理后的事久的表演，保留了许多传统的喜剧处理。在问明去祝家不远时，梁山伯会友心切，鞭马狂奔。待到祝家门前，事久累得瘫卧地上张口喘气。山伯命他叫门，他坐起来带喘带诉："哎呀，相公哩！你坐在那马背上，打起它四只脚飚跑，我只有两只脚在后边追。如今呀，四个人帮我出气还嫌少哒。你自家去喊得这一回门吧。"生动衬托梁山伯访友的急切心情。梁祝相见之后，英台摆酒接风，山伯执杯唱"三来到此把亲求"时，心摇神驰，专注于英台。事久口渴难耐，便乘机将自己的折扇偷换山伯手中酒杯，到一旁大喝，出色地衬托了梁山伯的喜孜孜求婚者的忘情痴态。接风酒后，祝英台和人心恢复女装出来相见，四人摆"大一字"画面亮相。山伯狂喜已极，无暇他顾。事久也惊喜难耐，指手划脚地脱口高呼："两对！两对！"渲染了欢乐气氛。在讲述婚变经过的事久传话这段戏中，事久和人心一问一答，各自代主人表态，活泼天真，载歌载舞，也为舞台情绪由极喜突变为极悲作最后一次以喜垫悲的衬托。

1956年，在文化部举办的第二届戏曲演员讲习会学习期间，曾演出此剧。胡华松饰梁山伯，谢莲英饰祝英台，何冬保饰事久，萧重珪饰人心，受到戏剧专家们的高度赞赏。



芦林会　长沙花鼓戏《芦林记》中的一折，是"西湖路"（南县、华容、安乡一带）和"益路"（益阳、沅江等地）的花鼓戏班社长期上演的保留剧目，也是打锣腔的代表剧目。以唱工著称。五十年代后期重点整理加工，发挥演唱艺术的优势，并加强做功，着力刻画人物性格，突出姜鹏举不敢"顺妻逆母"的愚孝与夫妻情深的矛盾，将庞氏一味逆来顺受改为爱夫爱子，因而尽力争取和婆婆共建和睦家庭。孙阳生饰姜鹏举，王芸英饰庞氏，两人长期合作，不断提高，唱做传神，配合默契，成为观众极为喜爱的剧目。

姜鹏举路过芦林偶遇庞氏。传统演法是右手撣袖遮头，避道而行，表现他顺从母意与庞氏决绝的态度。整理加工时，为了突出他虽然夫妻情深却囿于母命，改为直觉地扬手张口意欲招呼，接着收手慢步后退，眼神仍恋恋不舍地望着庞氏的背影，最后才转身回避。庞氏发现了他，急切地呼唤他，他只得回来相见。当庞氏问他休妻理由，姜鹏举在转述母亲所说的庞氏的不孝行为时，传统演法是坚信母言，疾言厉色地斥责，虽经庞氏解释，仍不相信。整理加工时改为逐渐被庞氏说明的事实所动摇，产生对母言的怀疑。庞氏一件件解释清楚，姜鹏举对母言的怀疑也越来越大。到再次出场检验庞氏被芦柴割伤的手掌，证明她确实是为婆母烹鱼而扳芦柴时，他基本上明白了妻子是无辜的受害者。验手伤的传统演法是庞氏双手摊开出示伤痕，两人相对走一圆场，整理加工后，庞氏摊示双手，姜鹏举注视庞氏的双手，发现伤痕时，两眼大睁，全身一震。立即快走几步，侧转头查看芦柴。看清芦柴上残留的血迹时，忍不住内心激动，双手不禁抖动起来。回转头来边走边审视妻子的脸，双手水袖抖动不止。庞氏转腕翘起双手，将掌心迎着丈夫的目光，姜鹏举不忍多看，收回目光，侧头回避。但内心痛楚难忍，胡须微抖，双手水袖愈抖愈烈，脚步踉跄。最后，缓缓抬起头来，满怀内疚，目光沉重地再看妻子。庞氏满眼含泪双手颤抖着再次伸向丈夫。姜鹏举猛然站定，面对妻子，双手抓袖将头深深低俯，真心承认妻子无辜和贤惠，使观众清晰地看出人物思想情感变化的层次。

庞氏原穿蓝布衣裤系打裙，整理加工后改穿蓝素褶子系打裙，以符合秀才娘子身份，也便于运用水袖加强舞蹈身段。传统演法庞氏扳芦柴基本是生活动作，整理加工时加强动作的节奏和舞蹈化。在选择芦柴，奋力扳柴，跌倒再扳，手被割流血仍忍痛扳扯的过程中，着重加工伤手后的表演。庞氏跌倒爬起后又尽力扳柴，突然松手跌坐地上。猛见掌上鲜血，两眼瞪圆，倒吸一口冷气，两手微抖。接着收目屏息，环顾周围，只见四野荒凉，孤身一人；再看手伤，不禁悲从衷来，轻轻带颤"哎哟"一声，两手紧紧相握。接着低头忍痛，肩臂用力，两手互相挤压伤口。片刻之后，用力抬头，目光坚忍，撑地起立，继续扳柴。细致地刻画出伤手后思想感情的变化过程。庞氏向丈夫解释婆婆所加的不孝罪名不实时，都是据实陈说，适可而止。有时还强自委屈，适度忍让。直到第四不孝时，涉及贞洁、名声，才控制不住自己，哭诉在挑水时被风浪卷入江中的悲苦。整理加工时，为渲染叙述中的落水情景，增加舞蹈身段，结合唱腔，运用水袖舞大刀花转身，接平抛水袖蹲身亮相，两眼瞪视，轻轻抽泣两声，再低沉接唱。观众既感受到她落水的险况，又看出她追述险遇的后怕神情。庞氏虽然解释清楚了，丈夫还是没有带她回家而独身离去，她紧追呼唤，丈夫的身影被芦苇遮住了。她停步伫立，久久痴望着丈夫远去的那条路，终于绝望了。两臂无力地缓缓下垂，水袖坠落拖地。慢慢回身，转脸注视芦柴，又低头检视受伤的双手，再轻轻抬起头来，目光呆平地一字一字地念出决定自杀的道白，一步一步地艰难地走向湖边去投水。这时，姜鹏举又回来问她到芦林来做什么，庞氏说为婆婆烹鱼来扳柴。验手伤之后，庞氏问丈夫，她今

后怎么办？丈夫劝她回娘家，她感到羞耻；劝她改嫁，她坚决不肯；劝她出家，她十分不愿。她告诉丈夫，决定自杀。并殷殷嘱咐丈夫谨慎再娶，免得再过不幸的生活。庞氏的这段长唱段，作了重点加工。恰当地运用颤音、气声、强忍不住的抽泣、哭唱等演唱技巧，表达庞氏尽力压抑自己的绝望和悲痛，满怀对丈夫和幼子的挚爱，作临终嘱托的心情。尤其在唱到想象中幼儿安安受继母虐待的惨状时，手抚痛苦的心胸，眼神充满了恳求，配合如泣如诉的演唱情感处理，表达了庞氏的强烈愿望与复杂情感。终于感动丈夫，使他决心回家说服母亲，一定接她回家。

最后一段，丈夫代扛芦柴送妻子一程。传统演法是边唱边走圆场，唱完下场。整理加工时，结合唱词内容增加了两人互相配合的望月、观鸟、过桥等舞蹈身段。描绘夫妻饱尝分离的痛苦之后，误解消除，沿途抒发他们的共同感受：月有圆缺，鸟惊分飞，人苦离别，水怕源绝。"鱼咬尾"的唱腔衔接紧密，舞蹈身段配合和谐，眼神交流顺畅亲切。观众深感这对夫妻终于心心相印了。

打鸟　邵阳花鼓戏传统剧目。邵阳市花鼓戏剧团整理后参加了全省第二届戏曲观摩会演，并在湖南广为流传。整理本的演出，以王佑生饰演的毛母自然、适度，风格朴实，真实感强，富有生活气息。

念白，相当口语化。比如毛母上场时念的"课子"，念时既注意声调、节奏使之具有数板的一般特点，又不像地方大戏那样突出强调节奏，而是接近生活语言，自然流畅；既强调句末一字使之韵脚突出，听来悦耳、自然，吐字清楚，又不露咬字痕迹。特别是地方风味浓厚的语句，念来更象农村妇女对着观众在讲家常话。

做派，也较接近生活。走八字步，慢而有节奏，一步一步稳稳当当。去进香时，一手提着香篮，一手微微摆动，较之生活动作有所夸张，介乎戏曲台步与生活步法之间。王佑生作为男艺人来演毛母，不仅是台步，而且各种动作如抖衣、拍灰、坐凳、出门，以至音容笑貌，都像农村老年妇女。

对于人物性格，刻画得准确、适当。既刻画出封建、古板的一面，又表现了朴实、善良的一面。如嘱咐女儿一段：毛母去庵堂进香前，嘱咐女儿在家守屋，莫乱开门，如果有人敲门，也要装老年人的声音答话，老年人来了就开门，后生家来了不能开，叮嘱再三还不放心，要"当场演习"。这虽是花鼓戏常用套子，但王佑生表现毛母和女儿演习得非常认真，又有生活情趣。她一本正经地走出门去，装做各种来人向女儿问话。开始，毛姑娘几次回错了话，毛母都耐心教她；后来毛姑娘听说心爱的三毛箭来了，急着去开门，毛母很不高兴，气恼地走进门去，学着毛姑娘翘步去开门的样子，斥责女儿。再次演习时，毛姑娘按照毛母的意思回答后，她才高兴得微眯着眼睛，露出得意的神态说："好崽，要得！"毛母教导女儿："住在这单门独户，又是孤儿寡母，要是有个一差二错，口水都淹得人死！"王佑生说得感情十分深沉，语重心长，深刻体现了封建舆论可畏的环境和母亲对女儿的痛爱之情。

毛母这种既封建又善良的双重性格，贯穿了全剧。

王佑生表演的不少细节，充分而又适度地体现了戏的喜剧色彩。如毛母从庵堂回来时，毛姑娘和三毛箭正在屋里兴高采烈地唱调子，但毛母只见到屋门关着，十分得意，说："门关得铁紧的！好崽！……还一个人在屋里唱调子耍。"接着，发觉屋里好象有两个人的声音，开始怀疑起来，她侧耳倾听，渐渐感到有些不对头了，便叫"开门"。屋里的三毛箭装女声问是"哪个"？毛母还是平静地回答："为娘的。"三毛箭以为是卖糖的，又与毛姑娘继续对唱。这时，毛母确信屋里有两个人，再次叫门，三毛箭再次装女声问话，毛母气恼地喷出一句："装你的脑壳！"当毛姑娘确知母亲回来，慌乱一阵将门打开时，三毛箭躲在她的身后；毛母紧盯着毛姑娘左瞧右看，毛姑娘左遮右拦，浑身发抖；毛母要毛姑娘将身子打个转转，毛姑娘不肯打转；毛母去拉毛姑娘，反被毛姑娘拉着打了两个转转，搞得晕头转向。这段戏，层次分明地揭示了毛母发现"秘密"的思想过程，产生了一连串的喜剧效果。戏的末尾，毛母回忆自己年轻时的情景时，将心比心地说："是倒是，妹子家到了咯大，也是爱……"说到这里突然收住话尾，两边观看，见四下无人，然后绘形绘声地讲到自己的未婚夫当年来送节礼时，自己在一旁偷看，恨不得上前一抱……恰好这时毛姑娘从她的胁下钻了出来，被毛母抱在怀里。毛姑娘追问母亲抱谁，毛母十分尴尬，用平常骂人的口吻说了句"抱你的爷哪！"随即搂着女儿下场，给观众留下一个轻松、幽默、耐人寻味的深刻印象。

《打鸟》是邵阳花鼓戏南路代表剧目之一，以南数板和丝弦小调为主要唱腔，风格清新、抒情。如毛姑娘唱的小调、〔十爱〕调，开朗明快，富于抒情色彩。三毛箭上场时身背鸟铳，唤狗，寻鸟，追鸟，打鸟，唱〔走场牌子〕，走矮子步法，也颇有特色。

小打铁　衡州花鼓戏《劈山救母》中之一折。原剧只演沉香为了救母，请毛国金造刀。五十年代改编后，成为毛国金学艺不精，自吹件件皆能，结果被师傅化变为李元宝造刀所难，使毛深尝自夸之苦，重作老实铁匠。改后，主题明确，花鼓戏特点突出，乡土气息浓郁，是观众爱看的小型讽刺喜剧。



在做功方面具有特色的有"三推帽"、"两遮脸"、"一破格"和"打铁"等。"推帽"，是花鼓小戏常用的表演程式，类似大戏中的甩罗帽。第一次是在念"后班算我第一"这句坐场白时，毛以扇柄自满地将帽往脑后一推，显示其自命不凡。第二次是在李元宝问及能否造此宝刀后，毛硬起四指，发怒地将帽往脑后一推，以示李之所问，有损自尊。第三次是毛妻唱"打不成宝刀，算一个什么角"后，毛用食、拇二指，惭愧地夹着帽子在头上推动，以示无言以对。三次不同的"推帽"，演出三种不同

的心情。“遮脸”是借鉴大戏用水袖或扇子遮羞的身段。第一次是在议刀价时，毛启扇遮脸，再隔扇伸一指头，索银百两，显示他无能造刀，却以高价难顾客，感到羞愧。第二次是在第三次推帽时，也以扇遮脸，以示被妻戳到痛处，深感羞愧。这两次羞愧遮脸，前者“半遮”重在羞；后者“全遮”重在愧。“破格”是拜师时，毛第一次头磕下后，双脚向后跷起；第二次伸出左脚；第三次改伸右脚。将毛之吹牛破产、狼狈不堪的嘴脸，展现得恰到好处。“打铁”是剧中的重要表演，前后三次出现。传统演出以转席代风箱，还用锤子、铁刀等道具。改编后的演出，根据真实打铁动作，编成一套虚拟的打铁身段。在毛国金一个人打铁时，除桩架稳健、动作自然外，特别运用眼神，时而随钳手观看翻动铁块，时而随锤手观看上下敲打，显得格外灵活。夫妻两人打铁时，除配合协调外，毛还用小锤指挥其妻。三人打铁时，毛国银胸有成竹地掌钳打小锤，毛国金虚心好学地打吊锤，毛妻专注好奇地打大锤，三人由慢而快，打得十分自如。这些从生活中提炼出的打铁表演，为全剧增色不少。还有穿插于打铁之中的拉“风箱”，也各有拉法。毛国金一拉一推用一个拍节，显得粗犷有力；毛国银拉、推各用一个拍节，显得轻松愉快。毛妻拉、推各用两个拍节，先以一手握风箱拉杆，然后身子一转，背朝风箱，上前几个俏步，另一手持巾摆动；推时先转身过来，双手扶风箱拉杆于腹前，再用几个碎步，向前推去，将妇女拉风箱的形态，体现出来。

这出戏的唱腔也作了重新处理。如打开店门、挂上招牌时唱的“日上三竿”一段，用的是带悲腔的〔四川调〕，将速度加快一倍，去掉了悲伤之感，增添欢快情绪。同时还将每句话的拖腔，配上“啰嗬”、“吔嘿”、“哎嗨哟”等衬字，使这段唱腔，听来更为生动风趣，富有地方色彩。“拜师”中，毛国金夫妻对唱，即用〔四川哭皮〕（黄腔）的连哭带唱之曲。为了唱出剧中的幽默和讽刺情趣，在唱法和唱腔上，作出细节安排。如“拜请我那”的“那”字时，用“波音”任意延长，唱得似哭非哭；将“师祖、师父”的“父”用“滑音”往下滑；“师伯、师叔”的“叔”字往上滑；“师兄、师弟、师姐、师妹、师父娘子”用“数板”；“师崽仔”三字用“切分音”，突出“崽”字，然后快速换气，接唱“你快来救我！”以这种诙谐多变的唱法，将这首悲曲，唱出了喜剧的效果。最后“我喊干喉咙”一句，毛坐跪于地，两目圆睁，引颈出声，唱“我喊干喉咙、望穿眼睛、伸长颈筋”后，急速休止，在静场中，用“对眼”从台左向台右一“扫眼”，仍落在师父偶像上，然后抽泣、呜咽地“哎……”叹之后，再唱“冒看见我师父只后脑壳”。这样，台上愈悲，台下的喜剧效果愈为强烈。

1959年，该剧参加全省戏剧会演，毛国金一角，由专工小丑的刘昭应扮演。

蓝桥会　常德花鼓戏《阳蓝桥》中的一折，描写少女蓝瑞莲在蓝桥边汲水时，与书生魏魁元相遇、相恋、订情约会的经过。是小旦的重头做工戏，有“做死的《蓝桥》”之说。四十年代最为盛行，农村观众经常追赶数十里观看。

澧县徐馥林，将蓝瑞莲演得生动而逼真。在瑞莲到蓝桥汲水时，先运用云手、碎步、腕子花等表现觅石、搬石、垫石于河边，以防浸湿绣鞋。再站在“垫石”上打水洗桶，将洗桶

水倒在岸上，荡开水上浮渣，先汲右手水桶，再汲左手水桶，然后用右肩担水上岸。上岸时因用力过大，突然裤带被挣断，急用手抓住裤腰，放下水桶，含笑带羞两边张望，生怕被人看见，再背场低头勒紧裤带。

瑞莲担水至树荫下休息，为免水被太阳晒热，摘下扁担，勾搭树枝。先四下观看选择，再双足踮起，一次、两次勾搭不着，再双足起跳，勾住树枝，用绞腿身法，双手用力勾拉，成“卧鱼”式，再攀摘树叶，覆盖在桶上。盖好水桶便坐在树荫下纳凉，双手扯着前衣襟角扇风，口里发出“嘘——嘘——”的唤风声。突然树上掉下一个“虫子”，正好落在瑞莲的颈上。她大惊，起身，急用左手快速搔抓颈脖，用“小碎步”边搔抓边随身自转一圈。“虫子”却从脖子爬到胳臂上，忙用右手扯住左袖连连掸甩，“虫子”从袖内掉在地上，急忙用脚踩死，才深深的松了一口气。这段表演逼真，往往能使观众也感到“虫子”好象掉在自己的脖子上，最后同松一口气。

捉虫以后仍坐树下纳凉，渐渐前撞后仰地打瞌睡。书生魏魁元悄悄上场，见状，便在路边拈拾小草一根，用踮步轻轻走到瑞莲背后，用小草钻瑞莲的耳朵。瑞莲惊醒，以为又是虫子，用手搔耳，两边张望。望右时魁元躲于左，望左时魁元躲于右。瑞莲见无动静，归坐后又打瞌睡。魁元二次用小草钻她的鼻孔，瑞莲打“喷嚏”，合拢双掌搓手，揉眼，伸懒腰。当瑞莲伸懒腰双手高举时，魁元乘机将头部从瑞莲的胁下伸进。瑞莲双手放下时，正好抱住魁元。魁元就势亲吻。瑞莲惊恐，起身避开，定神，细看，见是魁元带笑站在面前。瑞莲羞愧难当，联想到丢虫子、钻耳朵和鼻孔都是他，立即背向魁元，双手蒙面，身子连连左右摇摆。魁元自感冒失，有些手足无措。瑞莲慢慢分开双手，腰身微弯，回头偷瞧魁元。见魁元欲上前说话，急又用手蒙面。魁元深深施礼。瑞莲二次偷看，见魁元正向她躬身下拜，才慢慢放下双手，咬着嘴唇低头玩弄自身的衣襟，假作生气。魁元便借口解渴向瑞莲讨水喝。

从“汲水”至讨水喝前的表演，没有一句台词，仅用〔狗思羊〕曲牌伴奏，长达半小时之久。由于情节交待清楚，表演细致生动，可使观众全神贯注。汉寿县管宏湘表演瑞莲捉“虫子”尤为精彩。

魁元在桶里饮水时，假意说有一对小鱼在桶里游戏，瑞莲急至桶边观看，见桶里倒影成双成对。魁元以倒影为题，拿古人相比，与瑞莲对唱。瑞莲见魁元每每以夫妻、情人来比两人时，又假意生气，摇动水桶，使水里倒影模糊不清。魁元便用手指沾水弹在瑞莲脸上，瑞莲羞嗔，魁元急用衣袖为她揩去脸上水珠。瑞莲紧闭嘴唇，含情脉脉，双眼下垂，身子左右微微摇动，任由魁元在脸上抹揩，表达了少女情窦初开的神情。

最后，两人对天盟誓，永不分离，并约定次日再来蓝桥相会，才缓缓言别。瑞莲用担水换肩的身段，两次回头含笑挥手，恋恋不舍地下场。魁元目送瑞莲下场后，仍踮足眺望，又上桥墩凝视，最后登上桥面向远方挥手。由快到慢，渐渐伫立痴望。魁元的表演使观众想

像到瑞莲远去时仍频频回头的形象。这是一对纯真的村野恋人依依难舍的情景。

水漫蓝桥　衡州花鼓戏《大蓝桥》中的一折。1955年，张廷玉饰魏魁元参加湖南省第二届戏曲观摩会演，唱做生动，感情真实，将魏魁元在蓝桥等候蓝瑞莲，河水突涨，魏守信不离去，被淹而死的经过，刻画得细致动人。一人演得满台皆戏，深受同行和专家的赞扬。

全剧分“赴约”、“等候”、“水漫”三段。

“赴约”：在唱“蓝贤妹他约我今晚蓝桥会，好容易红日落山岗”两句时，张廷玉除了唱得甜蜜亲切外，特别是眼中有戏。他向西一望，两眼微睁，深情探视，嘴角渐含笑意。将日依西山，尚有余辉的情景和“人约黄昏后”的心情，刻画得耐人寻味。为了表达赴约心切，将舞台调度放大，并以“正步”转快，穿插“滑步”，间或虚拟地拨开路旁矮枝，躬身穿过荆丛，跳步跨越小溪，造成“眼看黄昏急往前，有心哪怕路途难”的意境。又在踮足、翘首向前张望后，双手轻拍，用快“剪步”以示蓝桥在望；再提前襟，换“高低步”表示登上蓝桥。“见桥”和“登桥”虽是虚拟表演，但却细腻、自然，观众均被带入情景之中。

“等候”：开始有“哑身段”表演。登桥后，先喘气抹汗，再整衣相待。当不见瑞莲踪影时，两手轻握于胸前，含笑点头，猜想瑞莲可能已来。接着左手脸前一遮，右手桥头一指，表示瑞莲也许害羞躲藏起来了。于是先到台左轻呼，再到台右低唤。踮足有高有低，伸脖或长或短，眨眼时快时慢，演出了等候情人的内心活动，也为继续等候作铺垫。“哑身段”之后，张廷玉用抑扬顿挫的唱腔，配合轻重缓急的表演。他轻如吟哦地演唱“前面黑影袅娜动”，并在唱前加上轻微的一声“呵”，配合手搭凉棚的探望，好象真的看见瑞莲缓缓来了。当他喜悦地唱“我不如上前去把她扶搀”时，走“横点步”，双手轻轻搀扶，将富于幻想的书生气息演了出来。当一阵风吹过，他又欠身桥头侧耳细听时，水声使他产生错觉，那张疲惫的面容，慢慢换上高兴的笑颜，干唱“耳边厢好象我的妹妹脚步响”，并模仿瑞莲姗姗行走之状，好象瑞莲真在身边。正在遐想之际，潮水陡然上涨，他用快速“横步”，行左忽右，抬起双手，滚动水袖，同向外滚后，又同向内滚，显示潮水泛滥，波涛滚翻。接着他提襟欲逃，但又急速停住，抚躬自问地唱“我若离开蓝桥上，她来寻找往何方”，为瑞莲着想和遵信守约之情，均在唱腔和眼眉表情中显示出来。

“水漫”：是这折戏的高峰。张廷玉将事先留在眉端的一点黑彩，于急乱中搓入双掌，再抹至两颊。这一无形带“彩”，为渲染气氛和体现人物，用得合情合理。张还以神形俱到的独特表演，使观众仿佛感到台上真有滔滔潮水，并在不断上涨。在唱“水势不停往上涨，陡然潮水到桥梁”时，他两眼前后盯视河水，身子摇晃，两臂挟腰，手抓裤管，提腿走“踩水步”，以示水没足背。唱至“怒涛汹汹到膝上”时，他两眼左右作望水状，身子前倾后仰，手托前襟，两腿顶水而行，以示水已没膝。唱至“水已漫到我身旁”时，他两眼四下急速探看水势，身子颤栗，两肩稍耸，两臂稍分，用腹部顶水走“直脚杆子路”，表示水已没腰。唱至

“此刻肩膀被水盖”时，他双目向肩头两侧望水，身子时浮时沉，平伸两手向前分水，用全身顶水行走，以示水已没肩。唱至“全身无力往上攀”时，他忽的上前一“跳步”，虚拟地抱住桥柱，两手不停地轮流往上抓爬，以示全力挣扎。唱至“真诚守约”时，他双手抱住，一脚独立，另一脚作勾住桥柱状，头向天，“咕咚！咕咚”喳水连声，以示水已灌嘴。接唱“把妹盼”时，他原地向上一冲踮足而立，五指劲弯，抠住桥柱唱：“我要抱住蓝桥柱。”再翻高八度，声似呼喊地唱“蓝贤妹呀！”以示水已没顶，眼皮和头慢慢下垂。以上“水漫”的表演，张廷玉除动作真实成套外，更有独到之处，在“前后”、“左右”、“四下”、“双肩”四看水的眼神，是他从传统表演之中，吸取、提炼后再用于此处，显得非常恰当，非常自如。为体现“水漫”，增添不少真实之感。



打铜锣　长沙花鼓戏的现代生活题材剧目。剧中两个人物：蔡九和林十娘。表演上借鉴和发挥了花鼓戏的传统艺术。

蔡九（凌国康饰）是个在收割季节执行大队管委会鸣锣关鸡鸭任务的中年农民；业余剧团的丑脚演员，诙谐幽默，机灵能干；曾有好酒贪杯、爱奉承、讲情面的毛病，经李支书帮助后，能勇于吸取教训，抹开情面，坚持制度。根据这个人物的性格，借鉴了传统花鼓戏“短身丑”行当的急步，矮身，步法较大，三大步至桌边，注重上中下三盘等特点，设计了轻松、稳健、节奏柔和且有弹性的“八字步”为基本台步。

林十娘（李小嘉饰）是个爱沾小便宜的中年农妇。泼辣圆滑，自作聪明，欺软怕硬，却爱面子。根据其性格特征，借鉴了传统花鼓戏“二旦”行当的“动步犹如风摆柳，甩手好似撒芝麻”的特点，设计了双手摆动夸张、身子微扭、直腰、撅臀、利落洒脱的俏步为基本台步。根据人物内心活动，有机地运用了“亮相”程式。

蔡九左肩挑着铜锣和箩筐，右手拿着锣槌，一路上用劲敲着锣，高声喊着话，目不转睛地巡视着田野。锣声、喊声由远而近，他迈着稳健而有弹性的八字步上场。一到“九龙口”抬头一望，突然惊住（亮相），因为他又来到林十娘的家门。去年林十娘纠缠使自己失职，今年李支书的“为人不怕有过错，知错能改是好角”的谈话，自己“满口答应又来打锣”的表态，辛辛苦苦多做一个锣槌等具体情景立即浮现在他脑海。他决心下定：今年决不能让林十娘再放鸡鸭糟蹋集体的粮食。于是鼓足勇气，三大步冲上前去，右手高高举起锣槌，正欲猛敲几下表明自己的态度，却又立即想起：去年吃了她的闭门羹，额头被门板碰了一个大包，惹得邻居们讥笑，自己向李支书交了锣槌辞了职……不觉脸上火辣辣的，举起锣槌的手酸软无力了——锣声小了。通过这段表演，把去年蔡九在林十娘面前栽了觔斗，今年

还心有余悸都表现出来了。

林十娘的第一次出场，是打算放鸭到集体的田里吃谷，又怕被人发现，一路上东张西望，瞻前顾后，十分小心谨慎。她双手抱着鸭篮于身侧，猫着身子，窥察着周围是否有人，偷偷地缓慢退上。随着鸭叫声吃了一惊，慌忙护住鸭篮于另一侧，同时急转身，回头窥察（亮相）。屏住呼吸，左右一看，庆幸无人发现，挥了一把汗。挎好鸭篮，甩开大步走圆场。

该剧还运用和改造了一些传统花鼓戏的表演程式动作。例如蔡九佯装顺从地将鸭子送回到林十娘的家里去，一路上并肩而行，边走边说的细节，便运用了《刘海砍樵》中刘海与胡秀英在归家途中走的"十字步"。又如当蔡九提出要将鸭子剖开食袋验谷，给了林十娘当头一棒，使她的气焰骤落，只得把扛鸭篮的木叉夹在腋下，低着头赖着不肯走；蔡九说了声"那我就少陪了！"将木叉的一端搁上左肩往大队部方向拔脚就走，林十娘冷不防被拖着一个倒步，急忙将木叉的另一端搁上右肩，面对回家的方向，二人"背道拉锯"。这一段规范了的身段，就是根据《张先生讨学钱》中陈大嫂拖张先生辫子的身段发展而成的。

蔡九的唱腔以〔讨学钱〕调为主，叫板吸收了衡州的〔四板哭腔〕，演员高亢明亮的嗓音得到了充分的发挥。他第一次登场有一段长达六十多句的唱词，通过运用说唱艺术和独脚戏的表演形式，使观众不但无冗长之感，且颇有感染力。念白采取韵白与口白相结合的方法，从容而不拖沓，入格而不生硬，且富有动作性。

林十娘的唱腔以〔嫂子调〕为主，唱法上继承了传统的滑音、倚音、打舌音等韵腔特色，采取了真假声相结合的发音方法，使声音浑厚明亮，字正腔圆。

三里湾　长沙花鼓戏现代生活题材剧目。1958年文化部调北京为戏曲表现现代生活座谈会演出，专家们认为其艺术特色是："继承并发扬了花鼓戏的优秀传统，达到了戏曲生活化，生活戏曲化的高度。"

投石问路一段：马有翼（梁照和饰）出场时象从囚笼中溜出来的小鸟一样且飞且跳，手拿一束野花且甩且闻。怀着神秘而兴奋的心情唱出他对灵芝和玉梅都有好感，难于作出最后的抉择。忽然踮起脚发现坡下小河里有人洗衣，再一看，是玉梅（龚谷音饰）。他决心和她开个玩笑，捡起一块小石子往下一扔。玉梅从水里已经看见有翼，却装作没有看见，故意说："哪个，乱丢石头，丢得水起浪子！"她的神情是说："你这个高中生，不要来撩拨别人的感情吧！"马有翼没有听懂，又扔一个。玉梅又说："扔一个就有了嘛，扔两个做甚么？"她眼神暗示是："谈恋爱谈一个是正当的，谈两个就没意思了。"这段表演，马有翼的跑跳、甩花、闻花、看见人、丢石子，玉梅的洗衣，都不是生活动作，而是按照戏曲身段的要求作了适当的加工。野花和竹篮是实的，河水、石子、浪花和洗的衣服是虚的。

写字传神一段：马有翼丢石子以后，还想和玉梅多呆一会，见她竹篮上的名字没写正，便教她写字。在村边路旁的黑板报上端端正正地写个"梅"字，要玉梅学写。玉梅不无羞涩，艰难地写了个"翼"字。唱道："一块黑板四四方，我把他的翼字写中央。翼字欺我才学

文化，越是写它它越长！"黑板上夸张地写出个很长的翼字。有翼大笑，满场观众也哗然哄笑。有翼提出："我抓住你的手教你写。"玉梅又喜又羞，先是怕，然后同意了。两人正手握手在写字，范灵芝（龚业珩饰）来了，看见他们亲热的样子，她说："我说玉梅怎么进步这么快，原来还是有人手把手地在教啊！"玉梅赶紧去擦黑板，灵芝拦住她，指着黑板说："擦掉干什么，两个字排在一起，几多好玩啰！"马有翼自己觉得不是味，有点怕见灵芝，躲到黑板后面去了。玉梅却不是好欺的，她说："两个字排在一起有什么好玩？象你们，一起上学，一起当文化教员，又一起在一个互助组出工，那才好玩哩！"一个话里有话，一个弦外有音。三个青年初初萌动的三角关系，简练而形象地介绍清楚了。这段表演中的黑板、粉笔，梅字和翼字都是实的，舞台调度和形体动作都较生活化，较好地把握了虚实结合的舞台分寸。

老两口打架一段：一贯忍气吞声的袁天成（王明仿饰）要"革命"了！在他收草时，能干婆（谭亦之饰）仍在滥施淫威。她喊："老鬼，你过来！"袁天成压住火气只顾收草。能干婆夺过草叉说："我问你，你为什么臭老子的名誉？"袁天成还是压住火气，用手去堆草。能干婆还不甘休，抢掉他手里的草逼住他："老鬼，你要跟老子讲！"袁天成再压火气，转身去拾草叉。能干婆一脚踩住草叉不放。袁天成忍无可忍，一掌把能干婆推得倒退几步。能干婆不甘示弱，拾起草叉向袁天成戳来。袁天成顺手抓起竹椅架住草叉。来回推搡。这段表演，人物性格突出，矛盾冲突尖锐。草是虚的，草叉和竹椅是实的，大锣大鼓的打击乐伴奏使身段动作节奏鲜明，舞台气氛强烈。

小两口联姻一段：袁小俊（唐镜明饰）看见刚才爹妈打架，又联想自己的遭遇，百感交集。痛苦地收捡地上散乱的草，艰难地堆码着，越堆越难过。支书张乐意（赵菊荣饰）路过看见，便有意地叫满喜（张建军饰）帮小俊堆草。王满喜积极地堆码草，袁小俊麻利地运送草，两人逐渐配合协调，越干越有劲。一霎时，满喜就满头大汗了。袁小俊忙从屋里拿出茶来倒一碗给他。满喜看了她一眼，满意地接过来一口气喝干，撩起衣襟扇风。袁小俊连忙送上自己的小手绢，但又有些含羞。满喜受宠若惊。见手绢雪白带花，连连在背心上擦干净双手，接过手绢，忍不住轻轻一闻，香得他从心底甜到脸上。抬眼再看小俊，见她含情脉脉，觉得越发可爱，立即把手绢仔细叠起，认真扎在身上，扯起背心将汗一抹，接着又干。转眼之间就将草都码成堆了。小俊殷勤感谢，要"满喜哥，在我屋里吃饭"。满喜高兴地答应："好！在你屋里吃饭！"两人一起收拾场地，满喜抢着把草叉、竹椅、小凳、茶壶、茶碗、草帽……都堆在自己肩上、胁下、头上、手中（类似《甘露寺》的贾化出场），不让小俊拿一样东西，欢乐地一同进入厨房。这段表演，人物思想感情层次分明，自然流畅。堆草是舞蹈化的身段。草帽、茶壶、茶碗、手绢是实的，草和茶是虚的。伴奏的曲牌轻松愉快，配有小点子的打击乐，从接着干开始，伴奏的速度转快，旋律变美，情绪欢欣热烈，恰当地、夸张地描绘和烘托了满喜和小俊的恋爱心情和欢乐气氛。

整个戏中，生活气息浓郁又达到戏曲化处理的场面很多，形成这出戏的艺术特色。

舞台美术

脸谱

湖南各地方戏曲剧种的脸谱，早期只夸张剧中人物面部的肤色。如某人“面如重枣”，则涂朱；某人“面如生铁”，则涂墨；某人“脸色煞白”，则抹粉。后来逐步丰富眉、眼、额、嘴等部分的描绘，以加强人物表情和性格的刻画。大戏剧种的脸谱，在四、五百年的发展过程中，形成了自己的特点。以红、黑、白三色为基本色，红用银朱，黑用墨烟，白用水粉。至于灰、紫、粉红三色，也从三种基本色中变化而来，粉加墨成灰，红加墨成紫，红调粉成粉红。在抗日战争前后，沿海城市人口内移较多，由于外地剧种和外籍观众的影响，地方剧种的脸谱谱式有所增加，色彩也逐步增加金、绿、蓝等。小戏剧种的脸谱，历史较短，以丑行脸谱较有特色。

地方大戏剧种脸谱。湖南各大戏剧种，净、丑两行每个角色都开脸，流传下来的脸谱，数量较多。生行个别角色也有脸谱。旦行只有少数角色开脸，流传下来的脸谱，数量极少。

净行脸谱，一般可以分为红、黑、粉、草四类。其中红脸、黑脸两类，多为专戏专用脸谱。

红脸，可细分为：(1) 红四块玉脸（两颊和额头左右共四块），如龙彪（见图）、樊哙（见图）；(2) 红三块（两颊与额头共为三个单元），如严颜、姜维（见图）；(3) 红蝴蝶脸（以鼻梁为轴，颧骨与鬓脚有弧线图形相连，左右对称，象蝴蝶翅膀），如单雄信（见图）、荆轲等；(4) 红雷公脸（以尖嘴形为特征，不戴髯口），如雷震子。

黑脸，也可细分为：(1) 黑四块玉，如魏延、王彦章（见图）；(2) 黑三块，如包拯；(3) 三刚脸（属专用脸谱，其构图与黑三块大致相似），指马刚、薛刚、姚刚；(4) 黑一块玉（以眉为界，上白下黑），如尉迟恭（见图）；(5) 黑蝴蝶脸，如专诸、胡奎。

粉脸，属于权奸人物通用的脸谱，按人物年龄可分为老、中、青三种，如潘洪、纣王、侯尚官等。

草脸，属于剧中次要人物的脸谱，一般只简单地勾画几笔。带有即兴创作的成分，没有固定的谱式。



龙 彪　樊 哙　姜 维　单雄信

王彦章　尉迟恭　张 飞　赵公明

马 武　关 羽　赵匡胤　薛丁山

王金龙　杨玉环　胡秀英

净行脸谱在前辈艺人的不断探索中，逐步形成色彩、线条相对固定的各种不同人物的脸谱图案，为后辈演员按谱开脸（也称勾脸）提供了依据。在用色规律上，向有红忠、黑直、粉奸的说法。在图案结构上，用来表现人物的出身、重要经历或特殊本领。如周仓额上画一螃蟹图形，表示他是水族所变，深识水性；张飞（见图）额上画红桃，表明他与刘备、关羽在桃园结义；夏侯惇左眼圆睁，右眼画瞎，用来说明他拔矢啖睛的经历；孟良额上倒画一火葫芦，是他的特殊武器，可以放火攻敌；赵公明（见图）额上画一猛虎，表现他有伏虎的本领，也有画元宝一锭，表示为财神。这些都表现了民间艺人的想象。其中不少脸谱带有迷信色彩。如马武（见图）额上画一狮形图案，以表示他是狮子星转世，但又可以表现他的勇猛性格，仍有一定的欣赏价值。

丑行脸谱，主要有四个类型：(1) 奸脸，用于官吏中的奸诈、阴险人物，如赵文华、薛义。(2) 烂脸，用于流氓地痞、恶奴赌棍，如海老三、龚管家。(3) 贼脸，多用于偷盗、拐骗人物，如石景坡。(4) 娃娃脸，多用于顽童，如四九、邱瑞、张义等，富于幽默感。其他还有老脸、和尚脸、猴子脸等。

生行脸谱，数量不多。它的用色和构图规律，较为简单，以红脸为多，如关羽（见图），赵匡胤（见图）。其余角色，大多以略施彩墨达到美化即可。强调面部色彩柔和均匀。一般只将眉和眼眶稍加墨色，或在眉心（也称印堂）略加些红色，表示有精神。因此历来又把生行化妆称为“洁面”、“素面”或俊扮，如《寒江关》中的薛丁山（见图）、《三司会审》中的王金龙（见图）。

旦行勾脸的有《打瓜园》中的陶三春，开金钱桃子脸；《四国齐》中的钟无盐，开金钱梅花脸；《火莲阵》中的火灵圣母，开红火焰脸。其他众多的角色，均以俊扮为主，历来强调美化，但也有浓淡之别。青衣应工的角色，都为淡妆，花旦应工的角色，较为花俏浓艳，如杨玉环（见图）、胡秀英（见图）。

脸谱选例



湘剧《打龙棚》
郑子明



湘剧《李逵闹江》
李 逵



湘剧《定军山》
夏侯渊



湘剧《鸿门宴》
项 羽



湘剧《姚期绑子》
姚　期



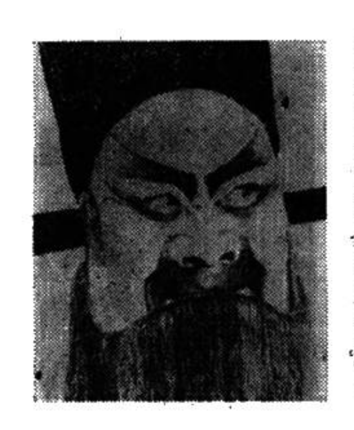
湘剧《水擒庞德》
周　仓



祁剧《水擒庞德》
周　仓



祁剧《打龙棚》
赵匡胤



祁剧《疯僧扫秦》
秦　桧



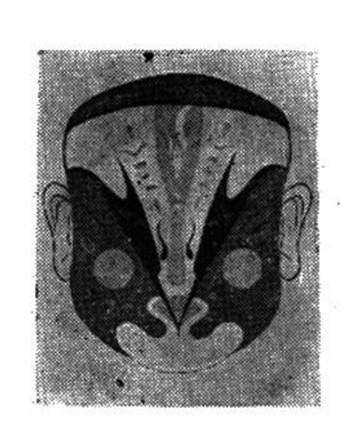
祁剧《夜判七贤》
司马懿



祁剧《五雷匣》
余　元



祁剧《斩包勉》
包　拯



辰河戏《斩三妖》
雷震子



辰河戏《放告》
包　拯



衡阳湘剧《霸王别姬》
项　羽



衡阳湘剧《醉打山门》
鲁智深


常德汉剧《探五阳》
王　英


常德汉剧《打龙棚》
郑子明


荆河戏《反武科》
牛　皋


荆河戏《捉放曹》
曹　操


巴陵戏《佳梦关》
胡　雷


巴陵戏《曹操洗官》
曹　操


湘昆《浣沙记》
夫　差


湘昆《天官赐福》
赵公明


刘　七


阎　王


开　山


和　合

民间小戏剧种脸谱。小戏剧种脸谱，以丑行脸谱为主，勾画均较简单，大都集中在鼻梁上，但形象生动。如傅公子，在鼻梁上画蝙蝠或佛手；《田氏谋夫》中刘七，在眼睑上画长痕，表示身染恶习（见图）；《阴蓝桥》中阎王，黑白两色对比强烈（见图）；娃娃丑如毛伢子、刘海等，在鼻梁上画桃子、蜻蜓或蛤蟆。净行脸谱多与大戏剧种接近，但也较简化。旦行以俊扮为主，有少数特殊角色，如狐狸精勾阴阳脸（即半边俊扮，半边勾脸）。生行也以俊扮为主。

傩堂戏面具

傩堂戏面具的历史较早，是傩戏演员面部的塑形化妆。色彩单纯，造型生动。便于演员兼演若干角色，并有全面具和半截面具。主要用于装扮鬼神和动物形象，也有少量人物，但形象十分夸张。常用的面具有傩公、傩娘、开山、土地佬、土地婆、和合二仙等。

髯口

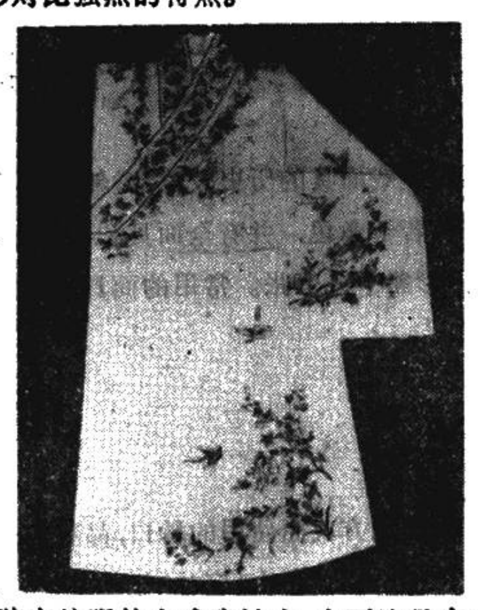
湖南地方戏曲使用的髯口，品种较多。一般大戏班社置有青满、麻满、白满、青三、麻三、白三、青虬、青扎、麻扎、红扎、青吊、麻吊、白吊、青八字、一皮瓦、一字龙等。小戏戏班的髯口一般都是向大戏剧种的班社购买旧的使用。髯口，历来都由戏班管理盔头箱的人员负责保管和清洗，与盔头共放一箱，过去髯口分公办和私办，一般演员都用公共置办的髯口；主要演员（尤其是生行演员）的髯口，为了宽窄、长短合适，便于表演，大多数是由艺人自己置办，属私人行头的一部分。中华人民共和国成立后，专业剧团的髯口，有的由盔帽专职人员管理，有的由化妆人员管理，只有少数演员，还用自备的髯口。髯口原先都由本地小铺生产，稍有特色，但由于制作费工，销量不多，加上戏曲艺术的发展、兄弟剧种之间的交流增多，因此本省生产的髯口，除了一些鼻须、倒毛等小件用品之外，逐渐被外地产品替代。例如较有地方特点的一皮瓦，此髯口形似瓦片，约十厘米宽，八厘米长，只将口部遮住，没有左右两绺，全黑色。用于衡阳湘剧《张松献图》中的张松、《群英会》中的鲁肃等一些中年男性角色，如今也不再生产。

戏衣

湖南各地方戏曲的戏衣（又称行头），式样上接近明代服饰。随着清代故事戏的出现，地方戏戏衣中，清装与旗装也逐渐成为戏衣的一部分。戏衣的色彩分上五色（黄、红、绿、

白、黑)与下五色(紫、蓝、粉红、湖蓝、古铜)。戏衣的质地，都以布、呢料为主，印花和缎质顾绣较少。二十世纪初，逐步采用缎、绸、绉等丝织品，加上绒绣、平金以及金夹线、银夹线等工艺。当时长沙湘剧有名的戏班如仁和、清华班，把新置的行头和戏箱经常轮流寄放在当地豪绅家里；而豪绅之家也有经常拿出私财替有名戏班添置行头的。仁和、清华两班行头，便因此渐由缎质顾绣趋向平金了。(见黄芝冈《论长沙湘戏的流变》)二十年代，精湛的湘绣工艺启用在戏衣上后，更具有风格粗犷，色彩对比强烈的特点。





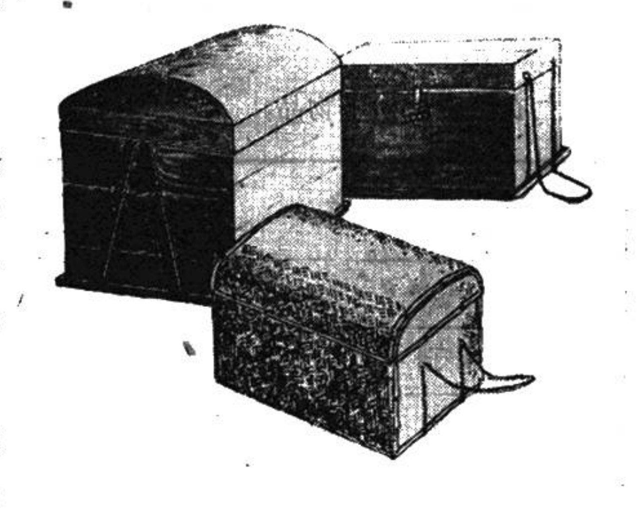
戏班的行头，大部分由班主置办，全班公用。阵容较强的大戏班社中，主要演员有自己置办的私人行头。一般有三种情况：一是必需自己置办的小行头，如靴子、水衣之类，因为这些行头每演必用，各人的尺寸不一，自备合适；一是名艺人自己常演剧目的戏衣，多由自己置办；一是有些剧种特殊的装饰，常由艺人自置，如祁剧艺人常用的口水围，是系在颈下的围胸，比小孩用的口水夹略大，可以围住胸部，用以保护袍服。祁剧过去很讲究这种装饰，大都是私人置办，一人置有两、三个，用各种绸缎制成，还往往绣上自己的艺名。

民国以来戏曲班社使用的戏衣，除某些布质简易服装为本地生产的外，大都购自外地。一般班社，向长沙专营戏衣的作坊、店铺购买，经济条件较好的班社，向汉口、广东和苏杭一带购买。本地只生产一些特殊的服饰，如祁剧的罗口袖，湘剧的美人肩、靠子、靴子，常德汉剧的飞裙等，在式样和制作上，为其他剧种所罕见。

由于戏曲艺术的发展，剧种之间的交流，各剧种的戏衣也经常处于变革之中。一方面不断吸收、引进外地剧种的服饰，如闺门帔、八卦衣、箭袍等；一方面也废止、改变了一些戏衣，如罗口袖大多已改为水袖，铠已多为马褂所替代。

过去戏班对于戏衣的管理都有定规。地方大戏戏班设有衣箱，并有专人负责，称管箱人。民间小戏戏班，初期只有衣包，由演员自己携带。中华人民共和国成立以后，剧团设立了专职服装设计和管理人员，建立服装组。在长期的实践中，涌现了一批经

验丰富、技能精通的服装专业人员，如林德富、姚云秋、陈美纯、李小凤、熊幼朋等。



大戏剧种衣箱　一般设大衣箱和二衣箱，数量多少不一，少的一、两口，多的三、四口不等，根据班社的规模、经济实力而定。后来有些剧种又从大衣箱中分出褶子箱，有的也称为褶子盒。

大衣箱主要存放文戏戏服。管箱人要兼戏台的看守，扮演龙、虎和替身，有的还兼下场门半边检场；有的兼额外收入（如"加官钱"、"彩钱"等）的分配。

大衣箱常放如下物品：

品　　名	数　　量	颜　　色
男蟒	4—6 件	红、黑、黄等
女蟒	1 件	红
开氅	2 件	红、蓝
八卦衣	1 件	枣红
男女官衣	各 2 件	红、蓝
男女对帔	各 1 件	红
男女褶子	3—7 件	红、黄、粉等
男女布袄	各 1 件	黄
僧衣	1 件	灰
罗汉褂	1 件	土黄
裙、打裙	若干	白、红等
兜肚	1 个	黑
官褡	2 个	黄
摇旦衣裤	1 套	杂色

另外，还装有喜神、象牙笏、护领、三角领、绦带、篾玉带、纸折扇、红布帕、美人肩、肚包、包单及鼓杂包（内有班鼓、小锣、小钞、云锣、鼓板、课子、鼓槌、锣槌、锣片等）。

二衣箱主要存放武戏戏服，有的管箱人还参加武打，有"半个打子"之称；有的兼管靴子箱。

二衣箱常放如下物品：

品　　名	数　　量	颜　　色
靠	4—6 件	红、白、黄等
花袍子	2—3 件	红、粉色
素袍子	3—4 件	白、蓝、黑、灰
马褂	4—5 件	红、绿、白等
铠	2—4 件	红、绿、白、黑
排席(龙套)	4 件	红
兵褂	4 件	红或蓝
花缎兵褂	1 件	蓝或绿
文马衣(衙役)	4 件	黑
打衣	2—3 件	黑、白等
丑衣	1 件	黑
荷叶裙(短裙)	2 条	白
犯衣	1 套	红
彩裤	若干	红
水脚衣(豹衣)	1 套	白或杂色
皮毛衣裤	1 套	黑或黄

另外，还装汗衣、衬夹衣、裹脚、蒲包领褂、背虎旗板、背虎旗杆、草包(也称箱胆)、京锣、大钞以及用作砌末的高靴、快靴、打鞋等。

小戏剧种戏衣　初期，以草台为主要演出场所的乡间业余戏班，没有衣箱，演出以便服为主，旦脚的戏衣，常向观众借用；少数民族地区就向神庙(城隍庙)借用菩萨的袍服。后来，班社逐步发展，走向半职业化，开始用"衣包"，内装少量帔、褶子、丑衣、彩带等物，质料以布、绸料为主，但没有彩鞋和彩裤。戏班职业化以后，开始演大本戏，便逐步购买大戏剧种班社的旧戏装，有了衣箱。还出现行箱东家和专职管箱人员。行箱东家按行头的新旧、数量的多少抽头；或租给戏班，专收租金。小戏服饰逐渐趋向正规。以长沙花鼓戏得

胜班为例，衣箱东家拥有如下戏衣：四蟒——颜色为红、白、蓝、黑；四靠——红、白、蓝、黑；四马褂——红、白、蓝、黑；四马衣——红、白、蓝、黑；四页褂——黑色；四文马衣——黑色；小生褶子五件——红、白、黄、灰、蓝或绿；男帔两件——多为红、黑色；女帔两件——红、白；女宫装；女官衣；男官衣；女坎肩；开氅；丑衣、彩衣、彩裤若干。中华人民共和国成立以后，小戏剧种发展很快，建立了大量的专业剧团，也设立了服装组，并有专职人员管理服装。

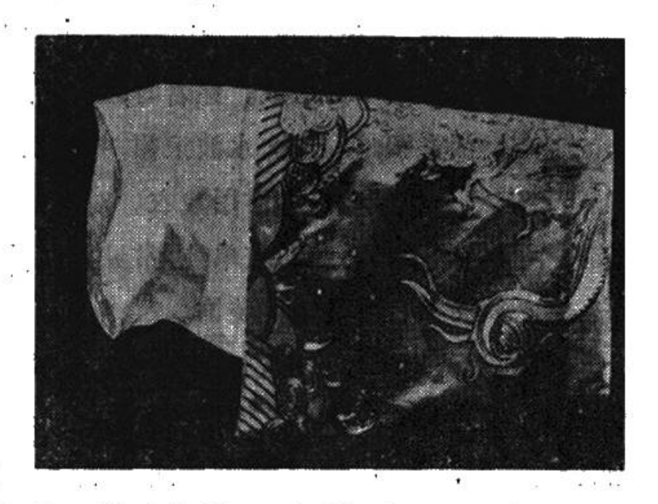
苗剧、侗戏戏衣　业余剧团演戏，不论男女均用生活服装为戏衣，不分行当。如侗族演包公戏，只要穿长衫、戴礼帽、戴上太阳镜以示不同于平民即可。专业剧团演出，就在生活服装的基础上作了加工，如苗族生活中的女服，特色明显，上衣是满襟，衣长腰大，袖短而肥，摆宽，无领，肩、胸和袖口等处有花边，腰系苗族花带。裤子也是大裤脚，有花边。脚、手裹绑带。衣、裤大都是青、蓝、白三色的“家机布”（自纺自织的土布）做成。苗族生活男服与汉族便服相同，即七扣或九扣对襟衣，腰袖瘦长，头上包帕，脚上裹腿。专业剧团对苗族女服的加工，主要是彩色多样，缩小尺寸，贴身掐腰，上



衣加矮领，腰系围兜，裤脚缩小，或稍成喇叭形，裥为百褶。男服仍然是对襟衣，但比生活服装稍大，颈、胸、摆等部位镶边，裤子用花条布。侗族女服，上衣是对襟衣，无领，紧袖，裙长至膝，裹绑腿；男服与汉族男子服装相似，用花边装饰领口、袖口和下摆。

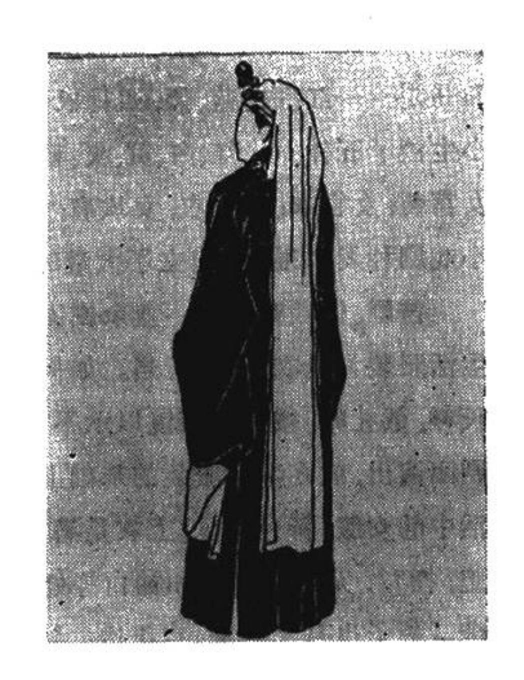
傩堂戏戏衣　以生活服装为主，略加简单装饰，色彩对比强烈，大红大绿，鲜艳夺目。傩堂戏由于是伴随酬神活动演出，因此还保留了不少宗教色彩的服饰，如法衣、道袍、五佛冠等。因无专业剧团，演出时大多借用其他剧种的戏服。

罗口袖　祁剧传统戏服袖子的水袖部分。不开口，艺人称为“圈袖”。用白罗布制成，宽约十厘米，长三十厘米。缝成圆筒，接在蟒或褶子等服装的袖口上，袖口稍小，比现在常见的水袖短，布质稍硬，可自由挥、甩、转、挽。罗口袖功不同于水袖功，颇有特色。现在大都改用水袖。



披发　祁剧过去代表头发的装饰。是一块约四十厘米宽、一百七十厘米长的细布，颜色有黑、白、红三种。使用时，悬于脑后，下端齐脚跟，以表示长发。黑披发用于小生和戴黑髯的角色，如《三气周瑜》中的周瑜，《孙膑追魂》中的孙膑；白披发用于戴白髯的

角色，如《斩李广》中的李广；红披发用于红脸红胃的角色，如《活捉子都》中的颍考叔。披发多与紫金冠或龙爪共用，周瑜戴紫金冠，孙膑、颍考叔戴龙爪。也有戴纱帽的角色，将披发折叠于头顶，待抛出纱帽后，同时抛出披发。黑披发还可扎两个球，作箱子帽用。1938年以后，水发逐渐传入，但披发仍不绝于舞台。



靠 祁剧、湘昆等剧种过去用的戏衣。式样与京剧的靠不同，靠肚瘦小，内衬棉絮，显得厚实而便于"踢靠肚"（类似踢大带）。有红、黄、绿、白、黑五色。靠旗呈四方形，中央绣"福"字，旗杆成弓形，扎于腰背之间。

当场变 祁剧、湘昆等剧种的传统服装。因能当众变化而得名。上部对襟、圆领、宽袖、大腰身，红缎面绣花；下部周身有五彩飘带，穿时加上云肩。上身除两袖固定不变外，从两肩至前襟用两层双面绣花料子以活扣连缀而成。演员将双襟一扯，往后一翻，就变成另一服色。《出塞》的王昭君换装时，当场一撕，服色突变。

黄布褶 衡阳湘剧、祁剧的传统戏服。大领大襟，长及足，短水袖，黄色粗布制成。生行中的家院、穷人穿，如《打骤会友》中的路遥，旦行中的贫困老妇也穿，如《钓金龟》中的康氏。

飞裙 常德汉剧传统戏服。形似一般白裙，于前面中间开口，系于腋下。裙长到脚背。文扮，里面套褶子；武扮，里面套打衣。打靠旗只插旁边的两面旗子，中间的两个旗孔插宝剑，中间开口的裙角和旗角用结子相连。



魁星服 巴陵戏戏服。由旦脚的绣花大红云肩、红袖箍以及红下鸾组成。穿着时，上身赤膊戴云肩，下鸾半幅系腰，穿打裤，水波浪裙，扎大肚，赤脚。

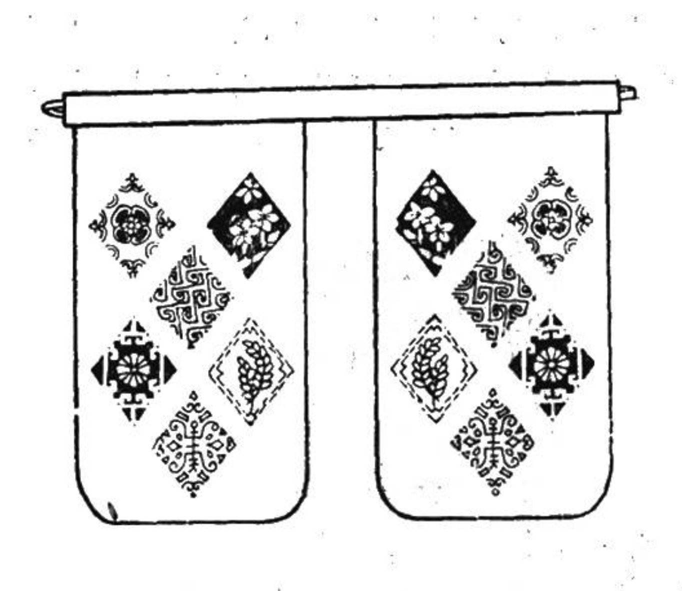
三衣 花鼓戏丑脚常用戏衣。对襟、大腰，袖较瘦小而稍比手长。色彩较单纯，常见有红、绿、蓝、白、黑。领面上有少量图案装饰。

带翅膀的打衣 湘剧传统戏服。在常见的打衣后身，缝连着两块扇形软性织物，另一边固定在袖底缝合线上，颜色与打衣相似。演员穿后，抖动双臂，酷似飞禽展翅。常用于能飞善舞的角色，如《封神榜》中雷震子。

铠　湘剧传统戏衣。上衣似马褂，下页似靠腿，有固定的三角领，并配有大披巾，披巾的颜色与铠衣同。常见的铠有红、绿、白、黑四种颜色，质料以粗呢为主，后也用羽纱、布类制作，绣以麒麟、狮、犼等动物图案，多用于副将、校尉、刀斧手等角色。因外形与旗牌衣相似，逐渐被替代，现已不用。



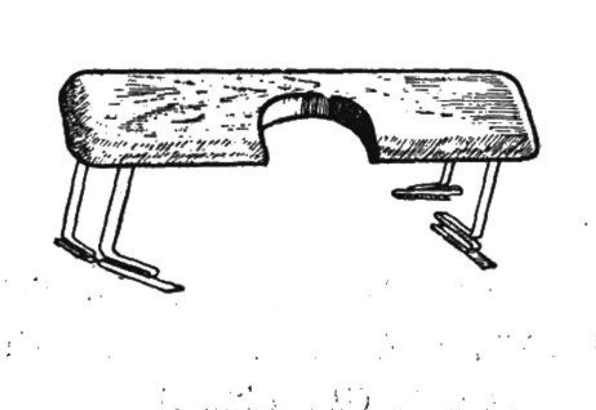
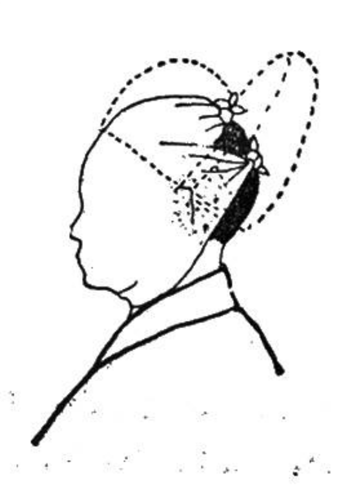
侗戏马褂　近似其他剧种服装中大靠上的"靠牌子"（有些剧种称"靠腿"），不同的是侗族马褂只有六十五厘米长，两个片子向前靠拢，片上贴六块不同色彩的菱形布质绣花图案，交叉排列。一般演三国戏穿，如《古城会》中的张飞。（见下页上左图）




垫　湖南地方剧种服饰造型手段之一。用棉絮包布后，垫在演员某些部位，加以固定。有的垫在背上，有的垫在臀部……从而达到夸张角色的特殊体形的目的。如《水擒庞德》中的周仓。（见上右图）

衬　湖南地方剧种服饰造型手段之一。用木板或棉衬，衬在戏衣内，帮助演员塑造角色的外部形象。如《胡迪骂阎》中阎君衬的"美人肩"，系用松杉木板中间挖空，宽约十四厘米，长约五十厘米，最厚处约八厘米，四角装上带子。使用时，套入演员颈部，架于双肩，将带子系在身上，外面再罩戏衣，演出时角色双肩耸立，显得格外威严、恐怖。（见下左图）

包　湖南地方剧种服饰造型手段之一。用纱、布等薄型织物，直接包在演员的头部或手上，来改变演员的原形。如《阴蓝桥》中的阎王，是用一块九十厘米见方的黑纱，包扎在演员面部，结子打在头顶，藏入盔头内，再在黑纱外，按谱式绘出五官。演员双目可通过黑纱窥视。（见下右图）

盔　帽

湖南地方戏曲剧种的盔帽，早期也有公、私之分，主要演员由艺人自己置办，是私人行头的一部分。1949年后，取消了私人行头，但仍有少数演员自备网子等。传统盔帽，大都由本地生产，造型粗犷，色彩对比强烈。随着戏曲艺术的发展和剧种之间的交流，湖南地方戏曲剧种的盔帽，也经常处于变革之中，如软罗帽改为硬罗帽；活动的紫金冠改为固定的紫金冠；散发改为水发等。

大戏剧种的盔帽，历来设有盔头箱，并有专职人员管理。但也有个别剧种（如辰河戏）早年由净行演员兼管，后又改由打大锣者兼代。大戏剧种的盔头箱内，一般存放硬盔头、软盔头与髯口。硬盔头有夫子盔、紫金冠、耳蹼闻、皇帽、金蹼头、银蹼头、铁蹼头、荷叶盔、帅盔、霸盔、男、女平顶冠、虎头盔、钻天盔、大帽、五凤冠、老旦凤冠、大太监帽、珠冠、中、圆、尖纱帽、中军盔、相貂、矮纱帽、二龙扎、驸马套、蝴蝶盔、硬扎巾、草皇帽、文阳帽、大、小额子、皮额子、佛冠、渔婆罩、蛇额、萧何巾、三叉盔、番兵帽、狮子盔等。软盔头有草帽圈、皂吏帽、员外巾、帝巾、荷花巾、公子巾、高方巾、八卦巾、童子巾、小生巾、豆腐巾、一字巾、富贵巾、酒蒂子、抓子、罗帽、毡帽、棕帽、和尚帽、梢子、披巾、红排席巾、清凉帽、黑冬帽、旧碗帽、老人巾、碧云巾、解元巾、如意巾、娃娃头、宫花、凤翅、蓬头、散发、昭君带、牛角钻、翎子、狐裘、道冠蒂子、面牌、结子等。

小戏剧种的传统盔帽比较简单，一般都是向大戏剧种的班社购买旧的使用。较正规的小戏班社，经常使用如下盔帽：额子四片、方翅纱帽一顶、圆翅纱帽一顶、凤冠一顶、紫金冠一顶、罗帽一顶、小生巾数顶、抓子巾一顶、小额子两片、白扎子一顶、黑扎子一顶、员外巾一顶、一根葱一顶、草帽蒂一顶、兵帽四顶等。

中华人民共和国成立以后，专业剧团都有制作和管理盔帽的专职人员，先后涌现了一批技艺精良的盔帽制作和管理能手，如杨运南、杨海涛等。近年来演出用的盔帽，大多数都是向外省专营戏剧用品的厂家购买。



荷叶盔　衡阳湘剧中元帅、先行等武将角色所戴的盔帽。前面成圆形，后似如意高竖，金银二色，有花纹，以绒球珠子相配。演岳飞戏时，在帽身两边竖插二翅，形似大鹏展翅。

紫金冠　祁剧过去用的紫金冠，后壳

是挖空的，扎在头上能够前后活动。与披发配在一起，凌空抛出，形成特技，是小生紫金冠戏的专用盔帽。花脸、丑脚有时也用。

包巾　湖南地方戏曲过去常用的一种盔帽，又称软扎巾。用一段三十五厘米宽、八十厘米长的土布，内夹一块宽二十厘米、长三十厘米的皮板，或用一个梯形铁丝框，扎在演员后脑勺上，加戴额子。可根据各个不同人物用各种颜色的布扎成各色包巾，轻便稳扎。现在多以扎巾替代，已不常使用。





软罗帽　湖南地方戏曲常用的盔帽。一般用黑色缎料制作，帽顶有一圆坨，帽腔柔软灵活。演员运用头颈功可使帽顶圆坨耍出多种花样，表现人物紧张、惊恐、愤怒、悲叹等心理状态。现多改用硬罗帽，但演出需要用罗帽功的传统剧目时，仍戴软罗帽。

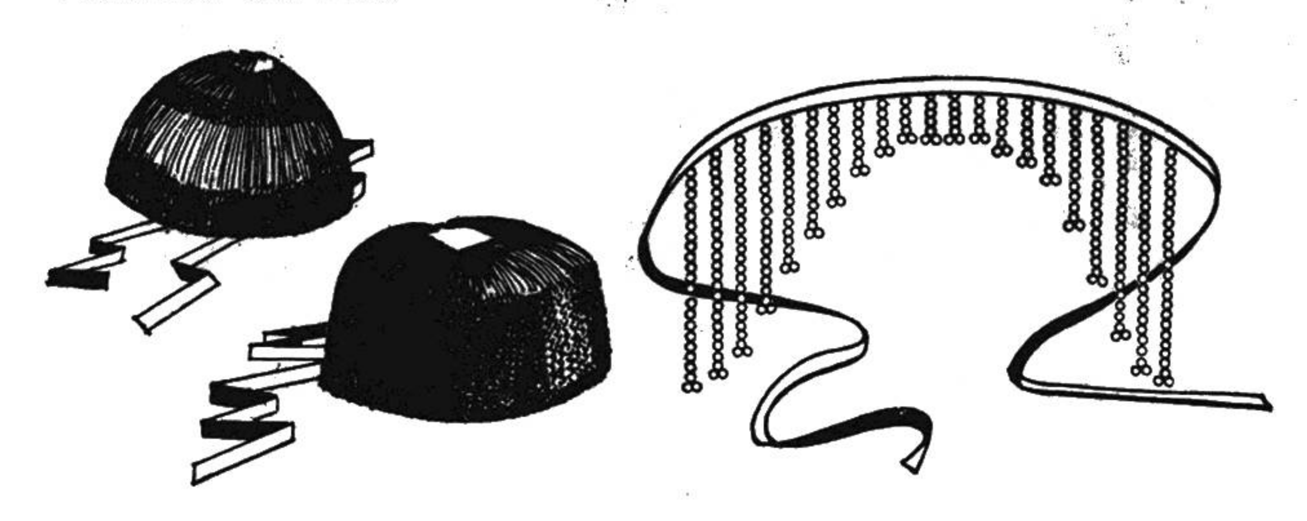
苗王盔　常德汉剧传统盔帽。用一般的中军帽取下帽顶子和帽沿，只留帽筒，在帽沿部位缠上狐尾，并与演员颈部相连；帽顶处插一支翎子垂向后下方。专用于《七擒孟获》中的苗王。（见下左图）

草帽带　湖南民间小戏常用戏帽。草帽去掉帽圈留顶，用彩色绸带滚边，顶部扎一束红丝绦，高约十厘米。用于奶生丑扮演的角色，如《扯萝卜菜》中的茄八。（见下右图）





蒸钵网子　早期花鼓戏艺人私有的演出用品，形状与现在使用的头网相似，但上方下圆，酷似倒置的蒸钵，用马尾编织而成，以黑色为主。旦行、生行脚色使用，如《讨学钱》中的陈大嫂。（见下左图）



吊额子　湖南民间小戏头面。用水银珠子与丝线串成的帐形装饰品，中部约五厘米长，两边逐步延长，两端最长处约十厘米。垂吊在旦脚的额头与两鬓（即戴额子的部位），随角色行走自由摆动，珠光闪耀。用于《扯萝卜菜》中的湖北大姐。（见上右图）

装　扮

湖南各地方戏曲的装扮（也称扮相），由化妆和服装人员共同完成。它综合了脸部化妆、盔帽、髯口、戏衣、靴鞋及随身道具。由于剧种的流行区域不同，因此在装扮上也有不少与众不同的地方。如身穿女官衣的牛皋（常德汉剧《牛皋下书》）；开丑脚脸、反戴盔顶、背插靠旗的夏侯惇（辰河高腔《三闯挡夏》）；包大头、插满花朵，身穿反衽女帔的表嫂（湘剧《背娃进府》）等都具有地方特色。1949年以后，专业地方戏曲剧团除设服装组外，有的还设立化妆组，有专职或兼职的化妆人员。如陈福来、韩徽等一批戏曲化妆人员，努力吸收外剧种化妆的造型手段，丰富了地方戏曲人物造型的表现能力。

人物装扮选例

长沙花鼓戏《讨学钱》中的陈大嫂（见彩页）。

长沙花鼓戏《刘海戏金蟾》中的狐狸精（见彩页）。

常德汉剧《斩龙台》中的肚皮鬼（见彩页）。

湘剧《背娃进府》中的表嫂（见彩页）。



祁剧《孙膑追魂》
孙　膑



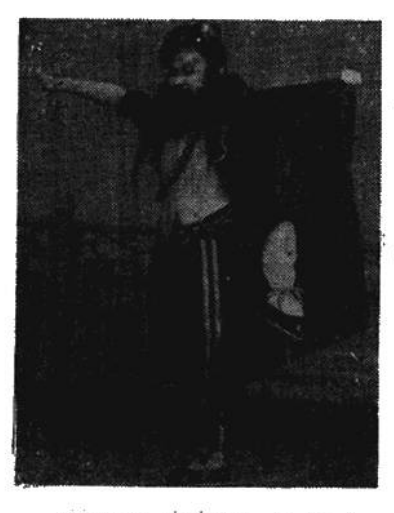
常德汉剧《牛皋下书》
牛　皋



湘剧《装疯跳锅》
蒯　彻



辰河戏《挡夏》
夏侯惇



衡阳湘剧《醉打山门》
鲁智深



衡阳湘剧《三讨战荡》
张　飞



湘剧《新会缘桥》
疯　妇



常德花鼓戏《阴蓝桥》
阎　王



常德汉剧《采桑逼封》
钟无盐



长沙花鼓戏《扯萝卜菜》
湖北大嫂



巴陵戏《打严嵩》
邹应龙



常德汉剧、荆河戏《龙舟会》
冯 彪

人物造型设计选例

苗剧《带血的百鸟图》中的补旺八代。设计：张子伟，绘图：周卫民。

湘剧《文天祥》中的伯颜、船娘。造型设计：陈北方，绘图：周卫民。



补旺八代



伯 颜



船 娘

砌 末

砌末现称道具。湖南地方剧种传统砌末设有把子箱和检场箱。

把子箱 箱内主要装如下物品：大帐帘一套、小帐帘一套（红色）、床围一套（花布）、

布城墙一套、蜈蚣旗两套、月华旗四面、黄布车旗四套、布令旗一面、铡刀一台、铁关刀一口、木柄小夫子刀一口、长耍刀二口、长枪二杆、木打棍四根、细竹竿八根、竹拖刑二条、木鞭一对、木锏一对、木小铜锤一对、板斧一对、军棍一对、篾子二把、篾箭杆数根、喉箭一根、篾把子八块、木开门刀四口、双宝剑一副、单宝剑二把、挎刀、彩刀、狼牙刀、铁板刀、各色马鞭、船桨四片、拐杖、钓杆、水桶、小三股铁叉、打篾、锁、梆筒、鱼网、夹棍、播鼓、牙笏、雨伞、纸扇、烟袋、布招文袋、篾匕首、木马桶、瓦药罐、红布盖头、红布帕、木小宫灯、木梭子、木斧头、木锄头、竹扁担、粗瓷碗、细绳、纸标子、引魂幡、木七弦琴、木琵琶、堂鼓架、斑鼓架、马锣、锣签、踏脚凳等。一般设专职管箱一人，分管刀枪把子和戏中用具，并临时制作道具。

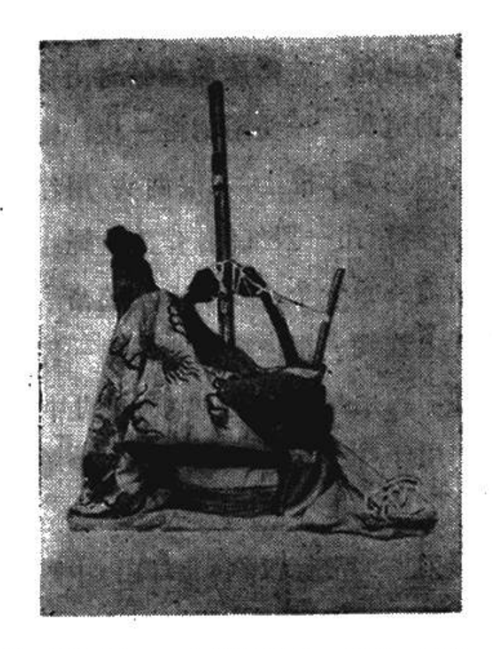
检场箱　又称外杂箱。一般设专职管箱一人，分管场上用的小道具和检场工作。衡阳湘剧还兼管乐器。有的剧种不设专职人员，如辰河戏由打小锣者和大衣箱管箱人兼任。检场箱内主要装如下物品：桌围椅帔、大垫子、小垫子、加官条子、布画轴、圣旨、令旗、令架、竹签筒、笔台、笔架、白铁小酒壶、小酒杯、酒斗、茶盅、圆盘、木烛台、印箱、威码、银锭、银包、公文、古书、柬帖、状纸、乌龟壳、拶子、金牌、清香、线香、绣鞋、帐簿、竹黄烟筒、竹灭火筒、松香木盒、黄烟铁筒、竹筷、纸银牌、灵位、香炉、堂鼓、胡琴、小唢呐、笛台、台毯、坐包等。

除以上常用必备砌末之外，还有纸扎砌末，是以篾扎、纸糊、彩绘而成。湖南地方大戏剧种多在演唱大戏时使用。如《目连传》中的大头罗汉、龙头龙尾、莲台、葵花、青狮、白象、老人头身、牛头、马面、狗头以及盂兰盆会的牌楼；《香山》中的人头蛇身；辰河戏《梁传》中的莲花、菖蒲、水仙、蟒蛇；《金牌》中的龙头。此外，《白蛇传》演出时，常配以纸扎水族；《杨家将》中则以纸扎马套在演员身上，作贺朝跑马用。

龙头　巴陵戏临时制扎道具。用竹制玉带作头骨，牙笏两支做嘴巴，刑签缠红纸当舌头，红扎（髯口）做龙髯，小额子做牙齿，马鞭做龙触须，挂刀套子做龙角，黑罗帽两顶，帽坨周围贴金纸做龙眼，上覆红雪帽即成。若将布枕于牙笏间，龙嘴还可自由开合。用于《龙虎斗》剧中，由四排席举舞。

千斤鼎　巴陵戏临时制扎道具，用水桶做鼎身，牙笏两把做鼎耳，宝剑或锏、鞭插在中间当鼎心柱，再用两块下鸾或彩旗裹扎，在牙笏、剑尖顶端各扎一朵扇形花。《临潼斗宝》、《马武夺魁》等剧中用。（见下页左图）





貘　常德汉剧临时制扎道具。按“狮头象鼻，马身牛尾，四蹄虎爪，浑身奇纹，黑白斑驳”的形象特征，用篾扎成后再糊纸、涂色、刷油。其中鼻子用布做成，约碗口大，长达一米多；鼻中有根索子，一头连接鼻尖，一头由举头的演员控制，可任意伸缩。用于《魏犨降貘》剧中。（见上右图）

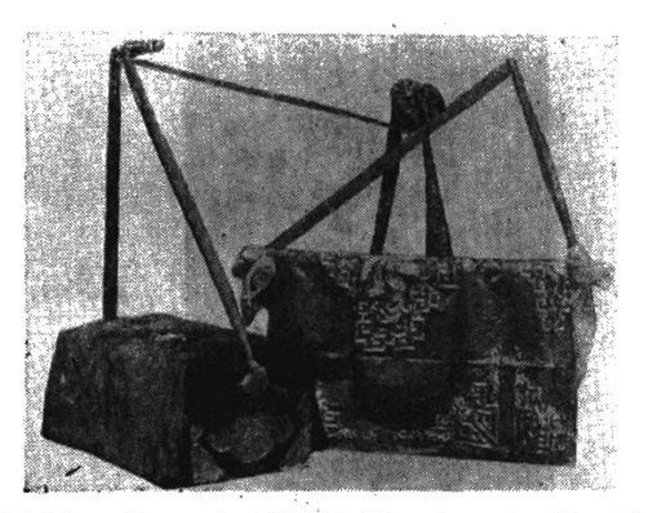
人面兽　荆河戏临时由管大衣箱者负责制扎的道具。先在打板大头包肉色的布，扎成与真人比例相似的人头形，戴上额子，套上魁星脸壳，扎红色蓬发，挂红吊扎；再用朝笏捆于人头下三寸左右的打板上，成十字架状以作肩，内套褶子，外套蓝帔。选身材较高的演员，腰扎靠旗板，将打板小头插入，系腰裙扎住蓝帔，穿红彩裤，着高底靴。演员可从蓝帔胸缝中透过红吊扎外窥，双手从帔的袖笼里伸出，持双刀作舞。用于《双阳赶夫》中。

炮烙　荆河戏临时由检场人制扎的道具。椅子一把，一边绑打棍一根，与椅靠背两端成三角形。又用中军头盔，取去顶子，以盔壳罩于打棍上，再用血衣围住盔壳下沿即成。用于《抱炮烙》中。

石狮　衡阳湘剧临时由检场人制扎的道具。用彩桶一担作为狮身，铜锤一对作为狮头，云帚两把作为狮尾，分别捆扎在桶柄两侧，又用靠牌子两副，盖在彩桶柄上，用软扎巾两块扎铜锤两旁为狮耳，另取两个面具分别盖在铜锤上作为狮脸，再用绸子两条捆绑在彩桶四周即成。用于《举狮观图》、《打四盟山》等戏中。



琴剑书箱　衡阳湘剧临时由检场人制扎的道具。一头用椅褡一块，盖在一根带槽的短木棍上，木棍两头，用红绸扎紧，中间留出一段红绸，作为挑绳。另一头用梳头箱一个，盖上一块椅褡，箱攀里扎上红绸一根，中间也留出一段作为挑绳，再用扁担挑起两根红绸中央作舞。用于《混元盒》、《苏秦傲考》等戏中。



彩刀　常德汉剧《北邙山》中魏雔所用的一种刀。全刀连把长约一米，可以嵌入被砍角色的背部。做法是将刀口按被嵌演员的背形挖一弧形缺口，缺口的边缘涂上一层面糊，使之与对方的背部吻合，嵌合后再喷上"血彩"，形同真刀砍入，因有恐怖感觉，现已不再使用。

皮鞭　常德汉剧、荆河戏传统道具。将麻丝系在木把上，编成三股辫，末端用四至五根约十二厘米长的琴线扎紧，整个辫子连木把长度约一米左右。事先用唾沫把末端涂湿，抽打时即可发出阵阵声响。用于《碧玉簪》等剧中。

金钱箭靶　湘剧临时制扎道具。用令旗一面，旗的正前面吊一个中军盔的外圈，圈内用红绸扎成金钱花形，与令旗一同挂在竹竿顶端，竹竿插在椅背竹筒的内孔，表示金钱箭靶。用于《湘江会》中。（见下左图）

太阳神针　湘剧临时制扎道具。用竹竿撑起一面篾筛，筛面上悬吊一个算盘、一本历书和一面镜子，竹竿的下端插在椅背竹筒内孔，表示太阳神针，用于《五岳图》中。（见下右图）

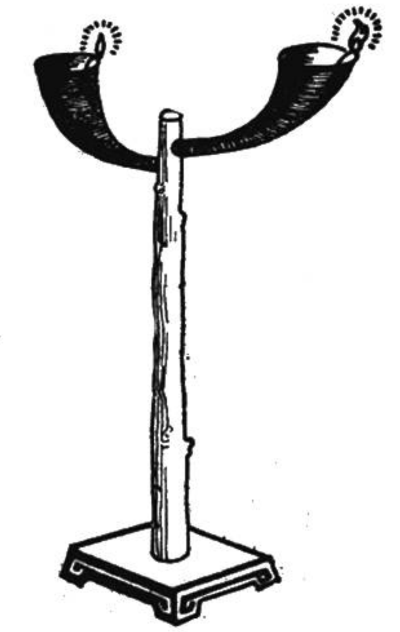




织布机　湘剧临时制扎道具。用椅子一张，靠背处扎一把折叠弓，分成两半，各悬绦带一条，下端扎一对锏，锏中穿挂椅帔一块，作为布匹。演员手扶锏，来回晃动，表示织布。《雪梅教子》中用。

古琴　湘昆临时制扎道具。用六十五厘米长木板裹以红绸带，缠上麻线表示琴弦。用于《琴挑》等剧。

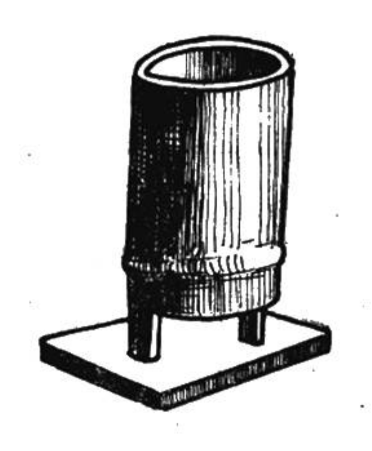
琵琶　湘昆临时制扎道具。用葵扇或中军帽圈裹以椅帔，插上相貂翅即成。《出塞》的王昭君、《琵琶记》的赵五娘用。

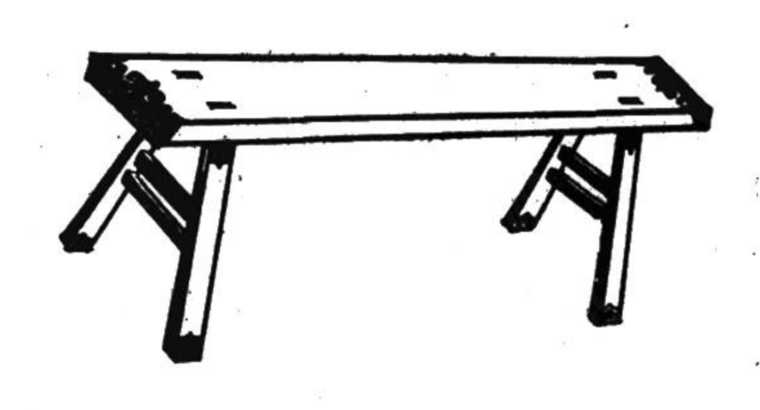


牛角灯　苗剧常用道具。水牛角横置，内装桐油，喇叭口上搁灯草，即可使用。有立式和悬吊式两种：立式灯是将一至两个牛角，角尖固定在一根木杆上，木杆下端与坐板相连；悬吊式是由三个以上牛角，成伞形固定在一块圆木盘上，圆盘下系穗或绦作装饰，上吊绳索，悬挂空中，《带血的百鸟图》中用。

竹酒杯　苗剧常用道具。用一截长约二十厘米、直径约五厘米的竹筒，上端去节为杯口，中间留节为杯底，节下留出半截做成一双两指宽的长脚，固定在一块比竹筒稍大的木板上，即成竹酒杯。《带血的百鸟图》中用。（见下左图）

长板凳　湘西阳戏《三宝舞龙》中作龙身用的特有道具。凳式与乡间常用长板凳相似，凳面稍宽，凳脚略粗，涂以红色，在四条板凳脚的顶端及凳面两头，各装饰一些云纹图案。（见下右图）





竹筲　湘西阳戏《捡田螺》中特有道具。高约三十三厘米，略似半截扁圆形葫芦，口宽十七厘米，长三十三厘米，筲肚长约四十厘米，系由竹篾编织而成。在筲口、筲肚等处，

常借青、黄篾的颜色不同而编织出不同花纹，筥底周围挂一圈丝绦作装饰。筥口两端各有半边月环一个，一般系上苗族花带或红布条背于右肩，也有直接束在腰间。原为盛米用具，此处用以装田螺。

简易马鞭　湖南民间小戏班临时制作道具。常用竹根削尽根须，分别扎上红、黑、白等各种颜色的布条，表示不同颜色的马匹。

娃娃　湖南民间小戏临时制作道具。用下页裙（又称马面裙）捆裹即成，有时再包一红布稍加装饰，表示初生婴儿，如《磨房产子》中用。

检　场

湖南地方戏班中，大都由管外杂箱者担任检场人，检场人在演出中负责搬椅子、丢跪垫、摆桌凳、架高台、摆桌围椅褡、接椅子、接袍服、打火彩血彩、收挂帐帘和门帘、递茶等项工作以及临时协助演员表演。

检场人在工作上与场面和管箱人都有联系，编制在场面上，传统称七个场面，即包括检场在内；他的生活又与管箱人在一起，吃饭坐一桌，检场人坐首席。检场人经常参与表演，因此有一定的技巧。如《打棍开箱》中拉箱盖，还有丢跪垫、接椅子等。

1949年以后，检场人不再上场，部分工作仍由外杂箱管理人员承担。

丢跪垫　检场技巧。剧中若同时有三、四个角色跪拜，检场人需丢三、四个跪垫，技术好的可以一次丢下。丢三个时，大拇指与食指夹一个先丢，再带下手掌里抓的两个；丢四个时，是丢完三个以后，放在手肘上的一个顺势丢下。若须丢五个跪垫，就由打小锣者代丢一个。

接椅子　检场技巧。祁剧《武昭关》椅子摆在出场门一边台前，代表井口，娘娘投井后，伍员哭娘娘，唱完后端起椅子往出场门内一丢，由检场人接住。这里，有些演员丢椅时，还使它在空中打个跟斗，显示技巧，技术好的检场人也能顺势接住，还亮个相，再进场去，观众往往为检场人鼓掌。《打三官堂》中丢椅，要丢三角阵，刘四娘丢给益利，益利丢给傅罗卜，傅罗卜再丢给检场人，且要连丢三张。祁剧检场人刘三诰在《打三官堂》中接椅子，三次用了三个不同的身法。

火彩　检场技巧。一是撒硝药，先用粗纸卷筒或折叠，点燃后吹灭明火，用时将硝药（或杉树火渣和松香捣成的粉末）撒上去，火焰一喷成火彩。如《斩三妖》、《火烧绵山》、《盗降龙木》等剧用。有各种打法：如“随身打”，见《活捉三郎》，火彩紧随演员身后打小火点；“天接地”（或称“吊彩”），台口先放两堆硝药，检场人从台一侧打出一团火成弧形落于

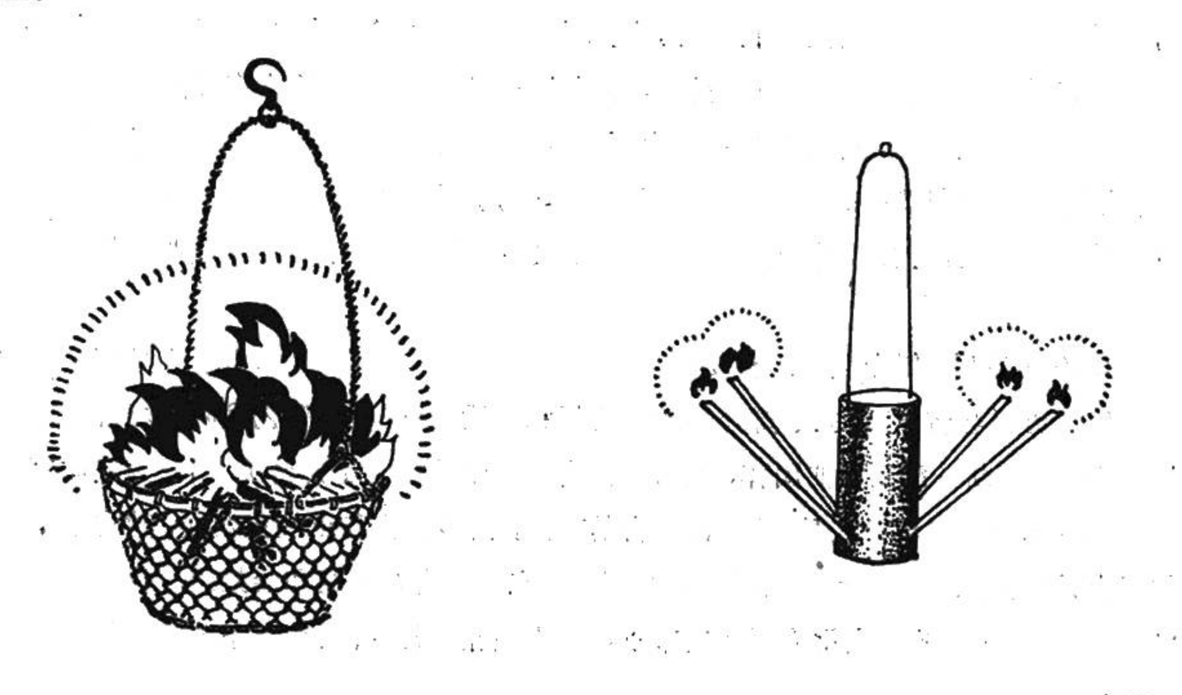
另一侧的硝药堆上，点燃硝药，"满堂火"，火彩满堂成椭圆形火圈。二是扎黄烟筒，用松香、硫磺、硝药按二十比一比四的比例捣碎，装在长约十二厘米的四个竹筒内，扎在演员的双手、双脚上（如《火烧铁头》中铁头扮演者），或扎在四个天将的兵器上（如《目连》），烧时放出浓浓的黄烟，借以渲染浓烈的舞台气氛。

血彩　检场技巧。检场人须做彩具和喷朱砂（血水）。如《马刚带镖》丑脚刺穿花脸的腹部，前现刀把，后现刀尖，就要准备一把真刀和两节彩刀（一节刀把和一节刀尖）。演出时，丑脚先用真刀，刺时丢真刀，以彩刀把快速挂在花脸的腰带上，同时口含的朱砂喷在花脸的腹部，红似鲜血；花脸被刺后退至桌旁，躲在桌后的检场人同样地在花脸身后快速挂上彩刀尖并喷上朱砂。这种"带彩"，还用于《大打五彩》、《要离刺庆》、《专诸刺僚》、《黄忠带箭》、《铡包勉》等剧。

灯　光

湖南地方戏曲在庙台和地台时期，灯光只用以照亮表演区和演员，白天演出，完全依靠日光。晚间演出，也常在新春正月借助龙灯、狮子灯的灯光；也有借用各种纸扎花灯照明的，因此有的地方称为"灯戏"。平时演出，多利用松明（将含油脂的松柴劈碎，由专人投入台口悬挂的铁丝篓内燃烧）和火把的光来照明；后渐用煤油、动物油和植物油为燃料，点马灯或"满堂红"（铁皮作小圆桶，四周装三、四支小管如茶壶嘴状，管内置灯芯）。

地方戏曲进入城市剧场后，照明开始用白炽灯泡为光源。但数量较少，并以顶光为主。



1949年以后，各专业剧团都设有专职的舞台灯光人员，工作范围也有所变化，不再是单纯的照明，而是使光参与了艺术表演，并有专职的灯光设计人员，创作出不少较好的灯光设计作品。如花鼓戏《梁祝》，湘剧《生死牌》、《琵琶记》等剧目的灯光设计，对全省专业剧团有较大的影响。灯光设备和音响设备方面有较大的改观，尤其是二十世纪八十年代以来，吸收了一批掌握电子技术的年轻人，他们不但能设计舞台灯光，还能设计制作舞台灯光的控制设备，自制了大批实用而轻便的灯具和调光设备，以及传真度较高的音响效果设备，二十千伏安十二路配电系统可控硅调光器、舞台灯光硅控制设备，K·L·T-2型舞台吊杆自动程序控制(模型)等灯光和舞台科技项目，参加全省舞台美术展览和全国舞台美术展览。建立了一支较大的专业舞台灯光队伍，涌现了一批技术精湛、舞台经验丰富的灯光设计和管理人员，如王新波、邱盛源、邓炳辉、易明、符顺坤等。

二十世纪六十年代开始，剧场演出，基本上都启用幻灯字幕，学习外省先进的技术，使字幕的书写和在投射上达到较好水平，为观众理解剧情，起了很大作用。

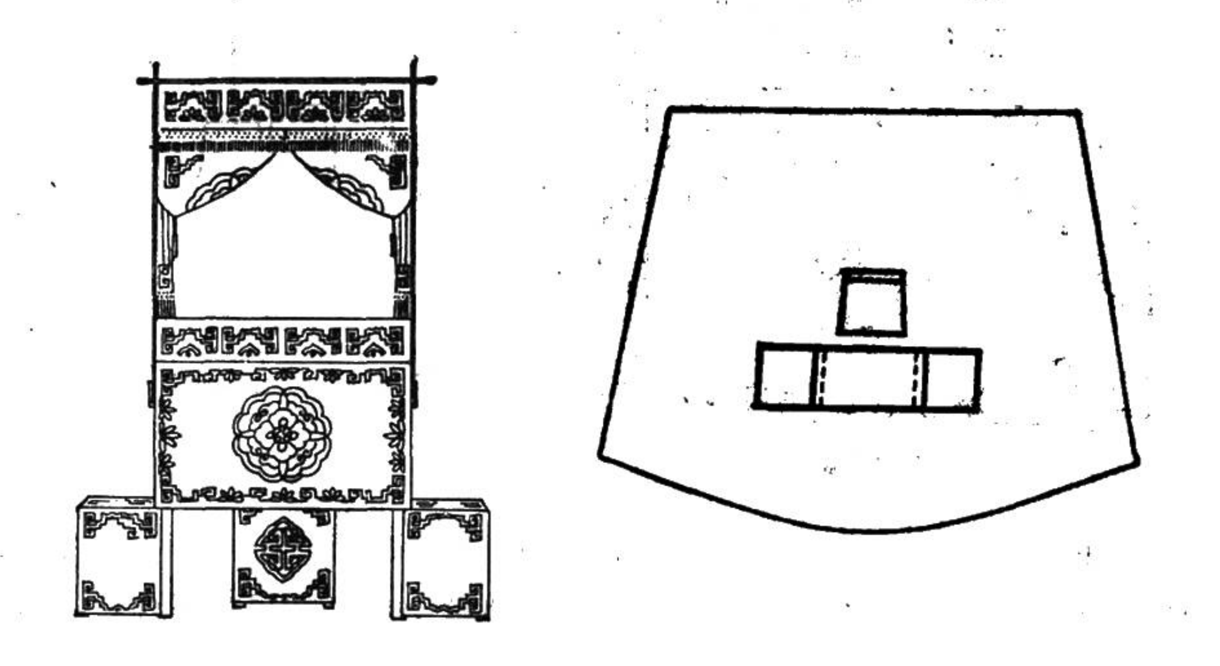
布　　景

布景是从话剧引进的。传统戏曲中有些比较简单的景物造型，如“布城”、“山石”等，多作为砌末的一部分，又习惯称舞台装置或陈设。湖南地方戏曲传统舞台装置比较简单。民间小戏在地台演出(地花鼓)时期，用四张扮禾桶相拼倒置，上面铺几块门板搭成临时戏台。台上除了一桌两椅和一两张凳外，空无一物。有时借用被面挂在台后，当作“守旧”使用。地方大戏剧种虽然题材比民间小戏广泛，角色众多，但在庙台演出时期也只是几张桌椅板凳。加上大小帐帘、桌围、椅褡、门帘、布城等大、小道具，构成全部剧目的舞台装置。在演出高、昆连台大戏如《目连》、《岳飞》等剧目时，场景复杂，人物众多，环境变化频繁，有时连大、小衣箱、检场箱、箱板也都用上了。进入剧场演出以后，才逐渐使用衬幕(又称堂幕、台幔、守旧)和简单的布景。宣统二年(1910)，长沙同春园最先采用镜框式舞台，戏班逐步聘用来自汉口、福州等地的布景技师，随之出现写实布景，为湖南戏曲增加了新的布景样式。

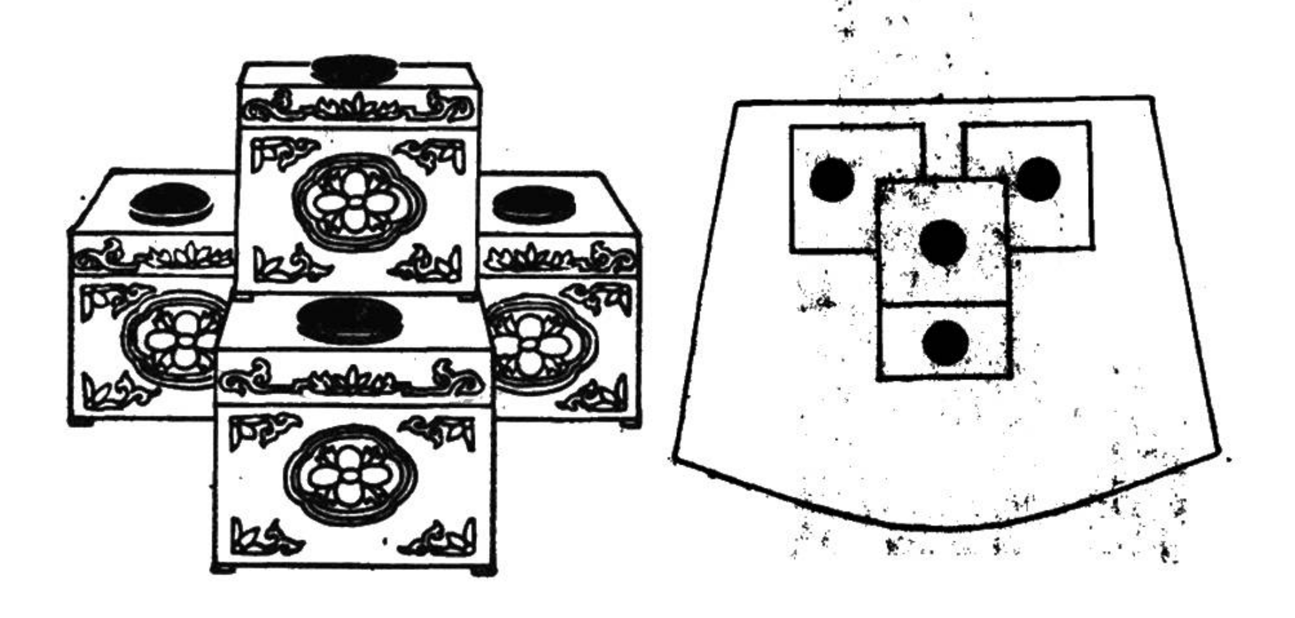
1949年以后，舞台美术工作受到重视，新文艺工作者、舞台美术专业人员不断充实戏曲团体。历届会演中，设立了舞台美术评论组和奖励，全国各高等艺术院校舞台美术系的毕业生，也不断分配到戏曲团体，同时湖南省艺术学校设立了舞台美术科，为戏曲剧团培养了不少舞台美术设计人员，使戏曲舞台的布景，向多样化和正规化发展，建立了专业化的舞台设计队伍和布景制作队伍，有的剧团设立了舞台布景组和绘景组。徐笑彦、潘树棠、许维楚、黄凡等一大批专职戏曲布景设计人员相继涌现，创作出不少优秀作品。1981

年，湖南省舞台美术学会成立，并举办了“湖南省首届舞台美术作品展览”，促进了舞台美术的创作，对湖南地方戏曲的舞台美术作了一次系统的整理和回顾，也为今后的创作和研究提供了大量形象资料。

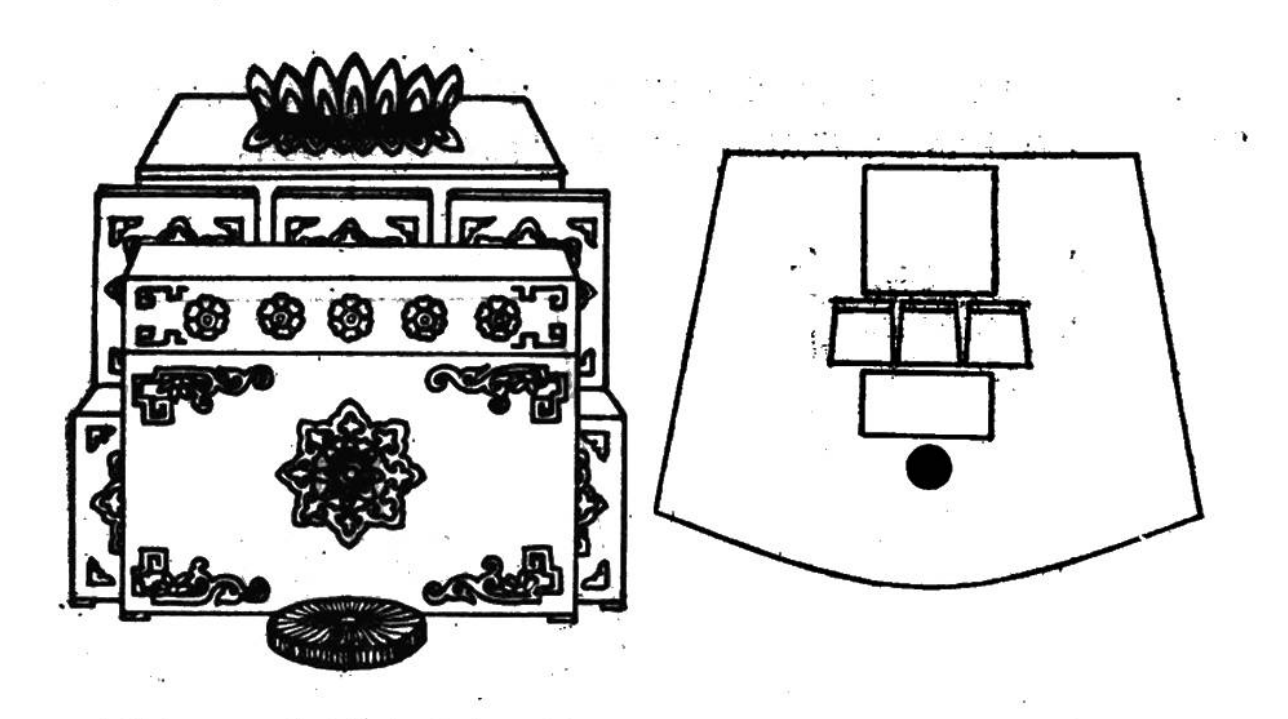
玉皇台　玉皇大帝的座位。由一张长桌、三把椅子、一副小帐组成。《西游记》中“闹天宫”、《金牌》中“金星奏帝”、辰河戏《前目连》中“城隍奏本”均设此台。



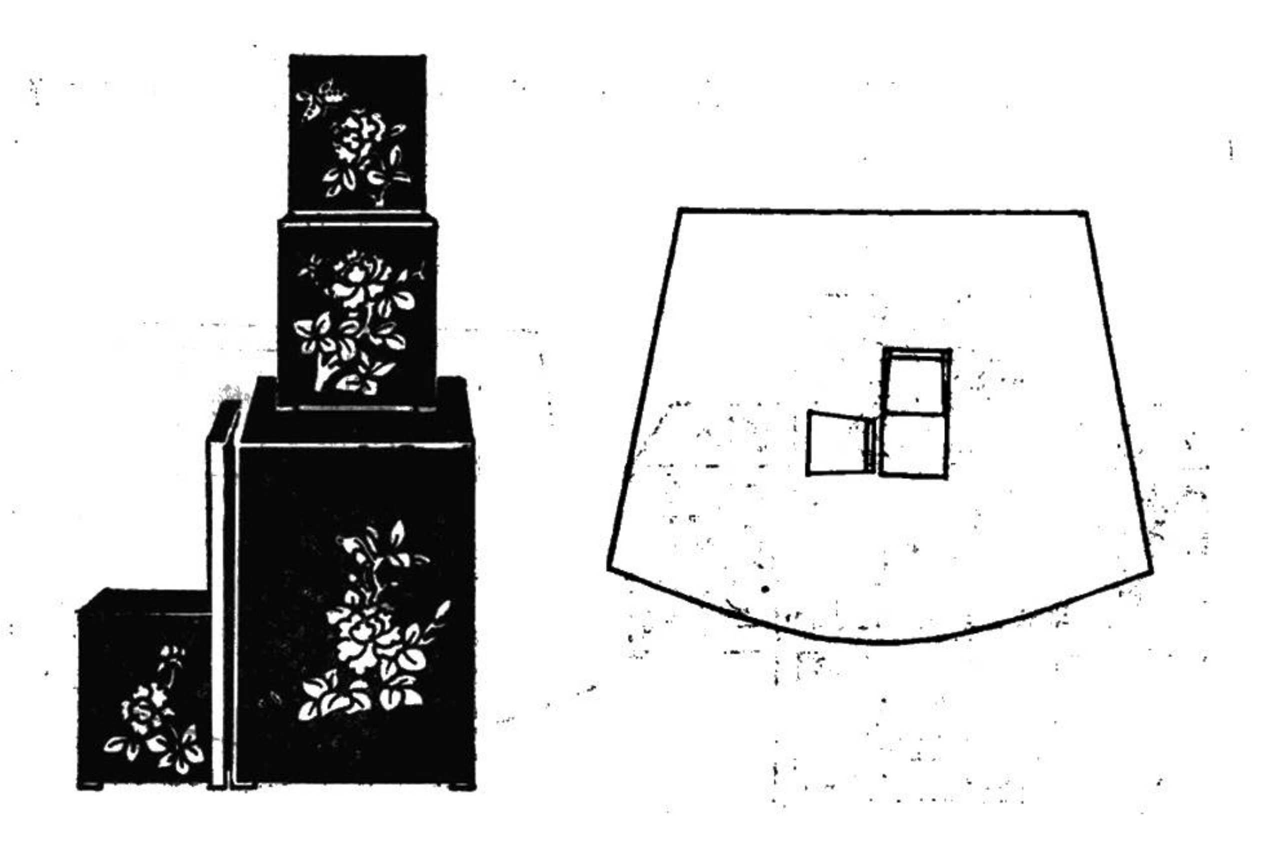
受戒台　佛门弟子受戒的台。由四只方桌组成，每只桌上放一个蒲团。辰河戏《前目连》中“杭州受戒”设此台。



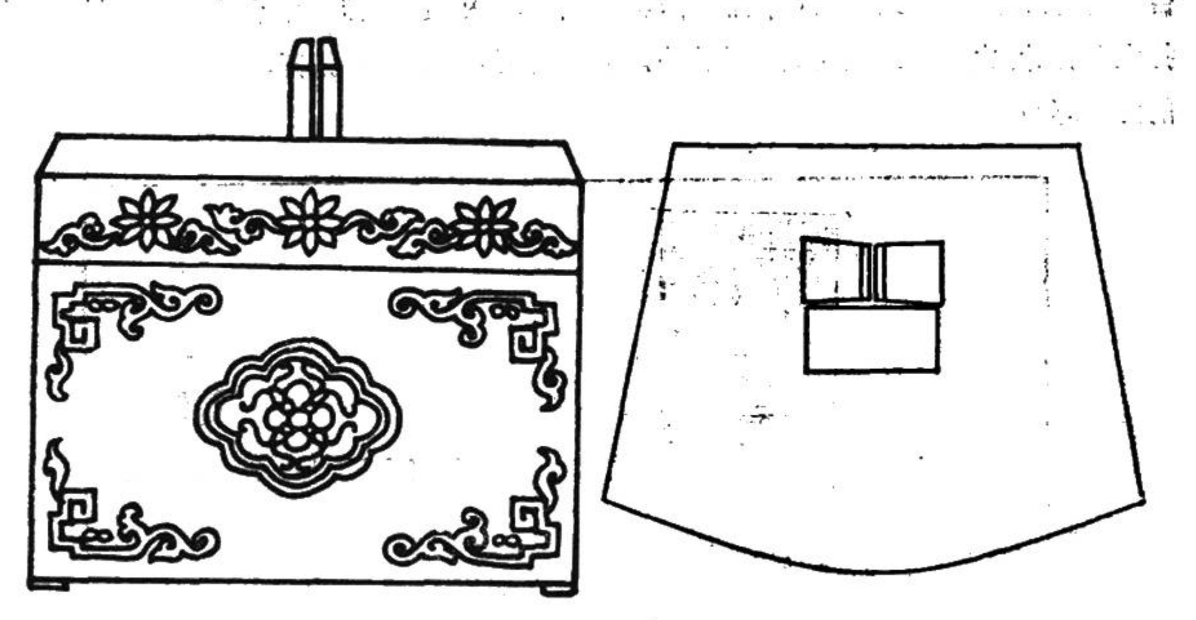
莲花台　又名观音台、佛爷台，观音或如来的座位。由一张长桌、一张方桌、三把椅子组成。方桌上设一莲花座，长桌前有一蒲团。《西游记》中“双猴闹殿”、《金牌》中“土蝠思凡”、辰河戏《前目连》中“罗汉戏耍”均设此台。



点将台　又名纱帽台，将帅点兵的座位。案桌侧面向台口，上面放一张椅子，桌旁也放一张椅子。《穆桂英打围》、《岳飞点兵》、《岳飞观星》、《卢俊义归天》等剧中均设此台。

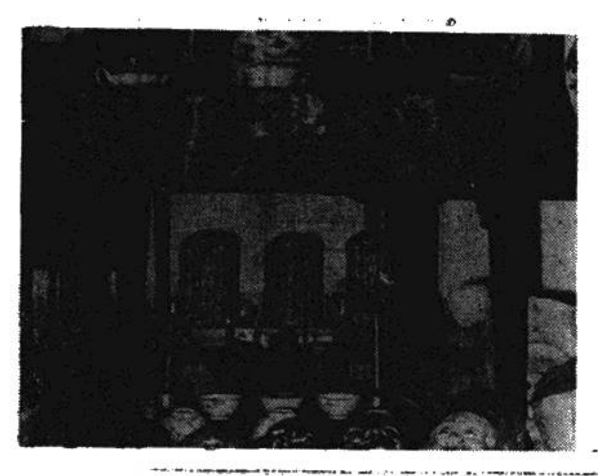


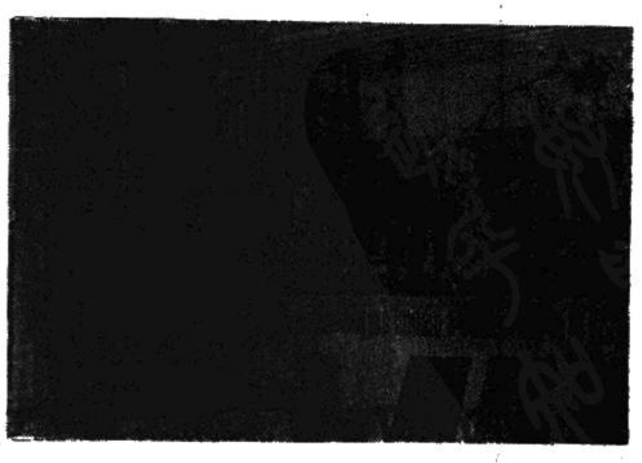
禅台　佛家坐禅的台。由一张长桌、两把椅子组成。如《白蛇传》中"法海坐禅"设此台。



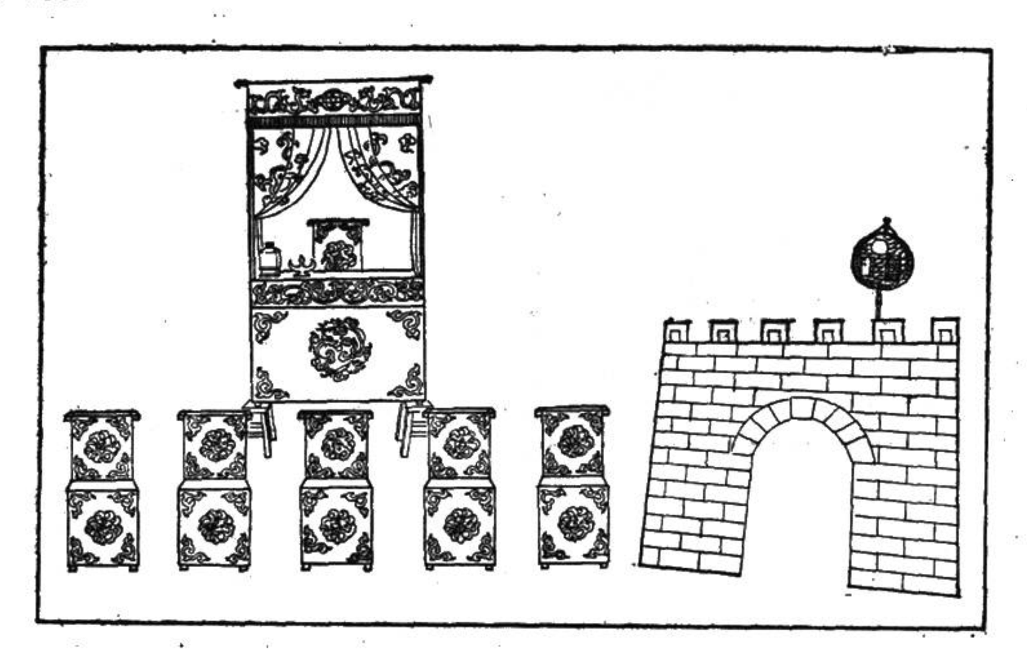
戏帘　侗戏传统舞台陈设。即在台中后部离底幕一米多的地方设一桌一椅，桌上挂一个大约一百厘米高、一百五十厘米宽的花布帘子，其作用是供戏师坐在帘后给演员提台词，有时也可以放一些演出备用的道具。演现代戏后，不再用戏师提词，戏帘也就随着取消。

傩坛　跳傩、演戏的陈设。由于傩堂戏一直没有摆脱祭神活动，因而要扎傩坛。一般都要摆三台，即高台、中台和矮台，每个台上，要供祖先牌位，牌位前有香烛及供品；猪头、整鱼、糕饼、水酒、水果等等。场地宽敞时，三台横排成一线，每个台上都挂帐帘和桌围。设立傩公、傩娘偶像，空中还悬吊纸质对联和剪纸图案。傩坛正面底墙上，挂道教祖始爷的画像，四周都贴上"符"。整个傩堂装置融合了绘画、纸扎、书法、雕塑、刺绣、剪纸等艺术门类，都带有浓厚的宗教色彩。

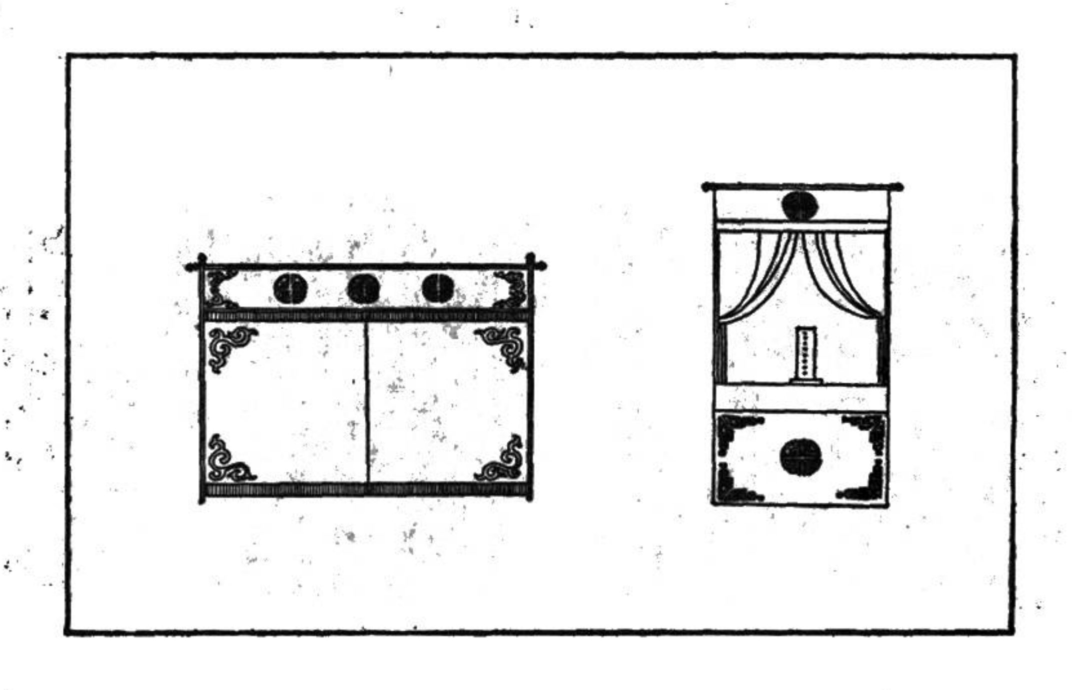




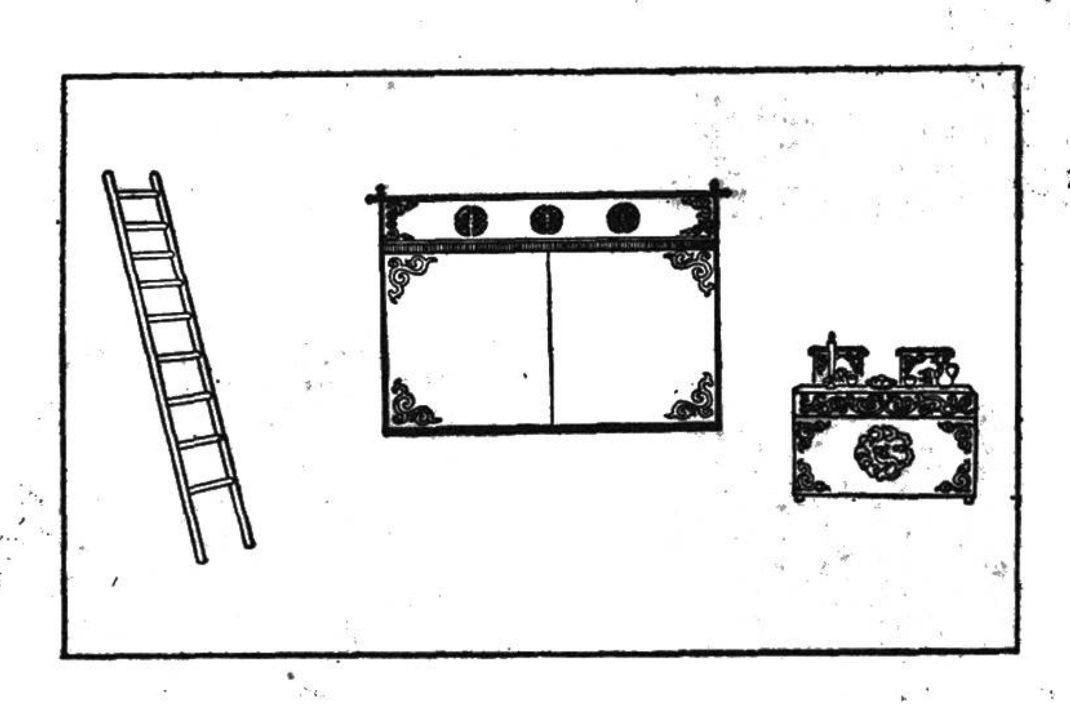
《五岳图》中“渑池”场景　舞台左侧搭一高台，高台上扎小帐，姜子牙站帐内，高台前有椅五张，分别站立崔英、闻聘、蒋雄、崇黑虎和黄飞虎五岳；台右张一布城，城后悬挂太阳神针，由张奎的夫人高兰英执掌。布城时而收起，时而张开，反复几次交待渑池城的内外环境。



《大劈棺》中“劈棺”场景　舞台正中摆大帐，代表田氏内房；台右摆小帐、桌子，代表厅堂设的灵桌；灵桌后，用布城、竹篙、椅子等物扎成“棺材”一口。田氏劈棺前，先撤大帐；当庄周从棺材中站起后，再撤去灵桌；继而又撤去棺材。随着剧情开展，不断改变演区，变换环境。



《杀蔡鸣凤》中“杀蔡”场景　　舞台正中，设大帐，代表蔡家的床，杀蔡时用；台左侧悬一木梯，以示由此可上楼，石景坡藏身用；台右侧设一桌两椅，蔡妻朱氏与奸夫郑大雷饮酒时用。舞台上同时表现楼上楼下等几个环境。



新编剧目舞台设计选例

《牛多喜坐轿》，湖南省花鼓戏剧院演出。设计者：欧阳琼琛、陈新、黄庭、谢惠钧。1981年参加湖南省首届舞台美术展览并获设计一等奖，1982年参加全国舞台美术展览。

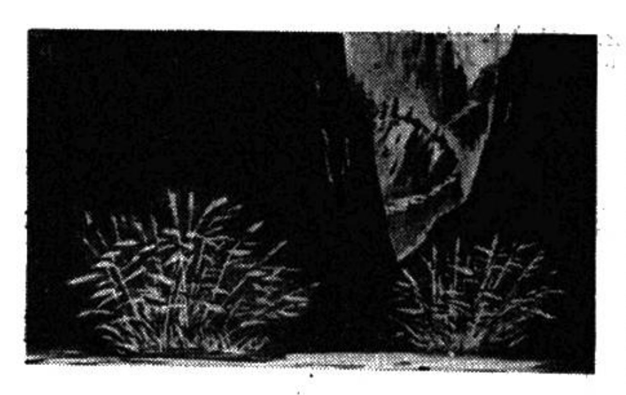
《打铜锣》，湖南省花鼓戏剧院演出。设计者：黄凡、胡健民。1981年参加湖南省首届舞台美术展览并获小戏设计一等奖，1982年参加全国舞台美术展览。

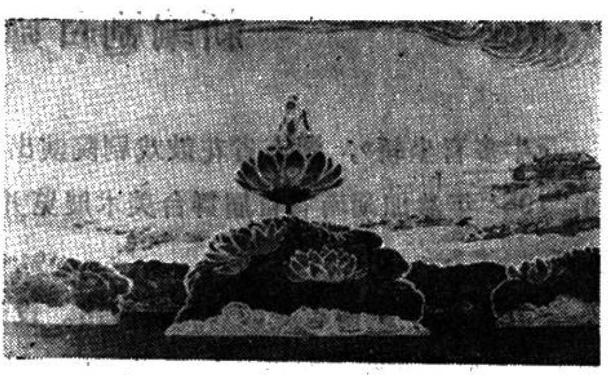
《发霉的钞票》，常德地区汉剧演出团演出。设计者：陈安民、杨格、李子荣。1981年参加湖南省首届舞台美术展览并获设计一等奖，1982年参加全国舞台美术展览。

《刘海戏金蟾》，湖南省花鼓戏剧院演出。设计者：吴洪生、谢惠钧。1981年参加湖南省首届舞台美术展览并获设计二等奖，1982年参加全国舞台美术展览。

《刘海戏金蟾》，湖南省艺术学校演出。设计者：王新隆。1981年参加湖南省首届舞台美术展览并获设计三等奖，1982年参加全国舞台美术展览。

《遇仙记》，衡东县花鼓戏剧团演出。设计者：曾泽强、刘伯希。1982年参加湖南省巡回演出戏剧季演出，获演出二等奖。









《古怪歌》，益阳地区花鼓戏剧团演出。设计者：蔡腊春。1979年参加湖南省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演，获舞台美术设计奖，1981年参加湖南省首届舞台美术展览，1982年参加全国舞台美术展览。（见上页左一图）

《松伢子》，邵阳市花鼓戏剧团演出。设计者：谭捷。1981年参加湖南省首届舞台美术展览，1982年参加全国舞台美术展览。（见上页右一图）

《包公坐监》，零陵地区祁剧团演出。设计者：谭梅萼。1981年参加湖南省首届舞台美术展览并获设计三等奖。（见上页左二图）

《投笔记》，湖南省京剧团演出。设计者：谢惠钧、罗宣铁、裴道卫。1982年参加湖南省巡回演出戏剧季演出，获演出二等奖。（见上页右二图）

《送粮》，湖南省祁剧院演出。设计者：顾胜荣、欧阳琼琛、田奇武。1965年参加中南区戏剧观摩演出。（见上页左三图）

《追鱼》，湘潭地区湘剧团演出。设计者：李伯佐。1981年参加湖南省首届舞台美术展览并获设计三等奖。（见上页右三图）

《湘潮》，长沙市湘剧团演出。设计者：许维楚。1979年参加湖南省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演。（见上页左四图）

《访贤记》，邵阳地区祁剧团演出。设计者：倪湘林。1980年参加湖南省巡回演出戏剧季演出，获演出二等奖。（见上页右四图）

机　　构

科班与学校

中华人民共和国成立前，湖南的戏曲教育机构，分科班与堂、馆等几种类型。中华人民共和国成立后，经过改革，建立起新型的专业学校，或采用剧团带班等教学方式，培养戏曲人材。

据现有的史料记载，最早的科班是起于清乾隆末年(1795)专习昆曲的九麟科班。弹腔进入湖南之后，各大戏剧种，在清道光年间，大都先后办起了以弹腔教学为主的科班。同治、光绪年间，是办科的极盛时代，到处科班林立，为湖南地方戏曲艺术事业的兴盛繁荣，创造了有利条件。进入民国，办科之风稍衰，但开始出现了女子科班。最早的女子科班是民国三年(1914)常德班子在桃源办的神妙班，其次是民国十年湘剧创办的福禄坤班。从这段时间起，各地都掀起了兴办女子科班之风。民国十八年后，从湘剧始，又发展为办男女混合科班。民国二十六年以后，由于抗日战争爆发，湖南不少城镇相继沦陷，戏曲班社受到严重摧残，科班教学从衰落转为停辍。

大戏科班大体分为四种类型。一是由名老艺人自费或集资兴办的科班。这是地方戏科班的主体。因许多名老艺人退出舞台之后，想将一生技艺传给下代，也为自己的晚年谋求一线生计，故老艺人兴办的科班较多。二是戏班出资聘请老艺人经办的科班，一般都是为戏班培训后备力量。这类科班的班名，往往即用戏班名称。三是豪门显宦雇请老艺人经办的科班，是专为家庭喜庆宴会服务的。如清末东安县大官僚席宝田家，四十年中，连续办过七个祁剧科班。四是地主富商专为牟利，雇请艺人办的科班。这类科班为数亦不少。科班的组织，类似私立学校。主办人通称本家(即班主)，主管科班的经费、设备等重大事务。本家如系内行(艺人)，学徒都尊称为师傅，但一般不担任具体教学任务。一切内部教学和生活管理，全由饱学多艺的掌正先生(或称掌堂、管学)统管，其下另聘分行教师三至四人，并设大师兄(一般是上科出科的学员)数人协助教学。另有理发、事务、炊事人员。职责分工，都较明确。科班名称，一般只用于一科，续办则另换名称；惟湘剧则有连办数科，或十数科不变，历代沿用达数十年者。科班每科招收学徒三十至五十人左右，入科年龄限于十岁至十四岁之间。学艺期限，各剧种不同，二、三、四年不等。在科期间，伙

食由科班负责。学艺期满，帮师年限亦不尽同，有一年的，也有长达三年的。帮师期间，学徒可拿微薄工资。帮师期满，学徒才算正式出科，可以随处搭班唱戏。科班班规极严，教师多施用体罚，甚至一人有过，全班学徒陪同受责，谓之"打公堂"，学徒及其家长，均不得异议。故学徒入科之前，须由家长写具"投师字"，注明家长和学徒必须履行的许多条款，如未履行，科班不退"投师字"，学徒即不能到外搭班唱戏。学徒入科之后，都按科班规定排行取艺名，一般都在姓名中安上科班名称中的一个字。入科的前三个月，为基本功训练期间，稍后才分行练功教戏。由于学徒年龄接近，各行有人，教戏排戏都能得心应手，学徒成长甚快。一般在半年之后，都能学会几出戏。此时，科班即以小戏班(或称"娃娃班")的组织形式，到农村低价演出，这种边学边演的教学方法，既使学徒得到锻炼，又可减轻科班经济负担。

科班教学的剧目叫"科教戏"，又称"开荒戏"。科班对学徒的"开荒戏"非常重视。在选择剧目上，必须根据本剧种的剧目情况，照顾行当；在表演艺术上，要求唱、做、念、打俱全，并具特色，以便学徒在学艺中能够收到举一反三的效果。如湘剧弹腔科班教学时，生行的《雪夜访普》、《秦琼表功》，小生的《拦江》、《黄鹤楼》，花脸的《打龙棚》、《父子会》，旦脚的《桂英打围》、《落花园》，丑脚的《何乙保写状》、《拦马》等，都是主要的"开荒戏"。高腔戏每个行当都只教一两出，如《赐马挑袍》、《打猎回书》、《抢伞拜月》、《龙门阵》、《访东京》等。大量的高腔戏要待进入戏班之后，再去参师学习。至于昆曲，一般就只学一两堂昆曲牌子，到戏班后自去拜师学戏。基本情况，各剧种大致相同。

湖南地方小戏演员和乐师，过去都是私人带徒传艺。清同治(1862)以后，由于大戏科班影响，小戏亦起而仿效，用科班、堂、馆等名称，进行短期集体教学。这些班、馆大都起于乡村集镇，学徒主要来自手工业者和农民。办班时间在秋后的农闲季节，授艺在晚间进行。学艺期限一般为两至三个月，实为短期业余花鼓戏训练班。一般设施简陋，仅有几件乐器和简陋行头或道具。学徒人数在十余人左右，有时七、八人亦可开班。学徒年龄不拘，十多岁到二十岁不等，都可入班学戏。教学任务由主办班师担任，另雇一至二人担任场面并协助教学。规模较大的亦仿大戏科班形式，根据班馆名称，为学徒另取艺名。教学方法极为灵活，一般入学后，经过十来天的基本动作训练和嗓音试唱后，即根据各人具体条件，分行教戏。从对子戏"开荒"到三小戏，一出一出逐步教练。当学徒普遍学会几出小折子戏后，即由班师带领学徒作实习性演出，俗称"拆草台"或"踩毛台"，收入全归班师。这段演出，也称帮师演出，学徒为师傅尽义务，以示酬师。通过两三个月的边学边演出之后，班、馆教学即算结束。有些班、馆即以这班学徒为班底，组成新的戏班；有些则从此分开各寻出路，或仍从事原来职业，只业余搭班演出，不一定都成为职业艺人。因教学时间短，所学有限，成材率亦不高，只算入门而已。正式成为职业演员，还须在出科后继续参师访友，搭班唱戏，成名更非易事。

中华人民共和国成立后，湖南省戏曲演员的培训方式，主要是办戏曲学校和训练班。学校多由政府部门主办；训练班多为剧团附设，其经费、师资也多由剧团负责，学员结业后即入本团工作。这类训练班都以集体教学为主。业务课吸收了科班中的一些培训方法，增设了政治、文化课程。一般招收高小文化程度的学生，学制三年。但也有少数训练班，经过一段时间的基本功集中训练后，到分行学戏时即随剧团参加演出，边跑龙套边学戏。1957年，湖南省文化局在省湘剧团附设小演员训练班的基础上，办起了湖南省戏曲学校。对传统的戏曲教学方法，经过反复研究、实践而取舍增益，形成了较系统的教材和训练方法；同时还增设了识谱、基本乐理等基础课程和政治、语文、史地、文艺理论等科目，使学生在德、智、体方面得到全面发展，成为新的一代艺术人材。根据剧种要求不同，学制分别分为三至五年。1958年后，各地、市(县)普遍办起了戏校，但多于1960至1961年内中辍。"文化大革命"中，所有戏校、训练班均停办。1977年以来，大戏剧种的人材培训，基本上由省艺术学校规划。除校本部设的几个专业科而外，根据各剧种分布情况，设置各大戏剧种专业科，由各地、市代管。但仍有部分剧团(小戏居多)根据本身需要，自办小演员训练班。有条件的农村还有由公社、大队主办的。如浏阳永河、古港等地即办有湘剧训练班。

五云科班　湘剧科班。根据早期由该科班出身的著名大靠姜钟云，及其门徒李顺云(道光二十二年生，咸丰初在五云科班姜钟云门下学戏)的年龄推算，科班最迟起于清道光后期(1841--1850)。同治初年，由湘军将领杨岳斌之弟杨巩出资接办。班址设长沙城内化龙池康庄，人称新五云。此时，科班实已成为杨氏家班，经费充裕，学徒除吃、住由科班负责外，并发给衣服，条件超过其他科班。学习期限五年，比一般科班时间长。学徒不分科次前后，统一在姓名最末一字用"云"字作艺名。班规、教学都极苛严，学徒平日外出，必须数人同行，非婚丧大事，不得回家。科班所聘各行教师，均系湘班名角，故出科学徒，都能当行出色。道光、咸丰以来，直至民国，湘班中均以出身五云科班为荣。光绪二十四年(1893)前后，任教多年的掌堂名师姜钟云去世，科班由湘剧名丑、原福临科班掌堂教师姚春芳接办(后人又称姚接办时出科者为新五云，前者统称老五云)。光绪二十七年，姚办的最后一科结业，五云从此停办。这个科班从道、咸年间算起，前后五、六十年历史，办科十数期，培训学员数百人，名角辈出，对湘剧艺术事业的发展，作出了卓越贡献。清末民初由该科出身的著名演员有：老生行李桂云、柳佩云(介吾)、言桂云、师青云、陈励云(汉章)、庄赓云、罗世云、欧汉云、周正云(圣溪)；小生行李芝云、张红云、聂梅云、吴南云、谢晋云、李宝云、周卜云；净行张谷云、徐初云、瞿胜云、罗德云、罗世云、方庆云、龚湘云、姚秋云；旦行高飞云、毛巧云、许升云、吴绍云、吴巧云、王爱云；老旦励达云；丑行何稚云、田太云、张秀云；场面师葆云、唐秋云、邹连云、张树云；教师李顺云(生)、冷兴云(生)、章太云(净)、贺瑞云(净)等。

文华班　常德汉剧设科较早、规模最大的科班之一。约在清道光二十五年(1845)，

由桃源寺坪人李标主办，班址设于自家花园。共招儿童八十名，两人共一套被帐，一口脚箱，冬有棉衣，夏有汗衫汗裤，甚为整齐。入科便按常德音学念“姜、酱、酒、泉”等字音，不许念土音。唱、做、念、打，练功极严。桃源人喻办事认真，向有“文华班的交代”俗谚。每年农历六月初一至八月十五不演出，叫歇夏；十一月十五至次年正月十五也不演出，叫过年。科班学艺期满，全班转为正式戏班。此外，咸、同间著名生脚萧盛保，年逾古稀，于光绪二十七年(1901)设小文华科班于常德长寿阁，由其侄儿“药葫芦”(生脚)任教，出有著名生脚王文松，净脚罗文满(艺名“小癞癞”)，丑黄文堂，旦谢文星，小生王文湘(后为汉天元班主)，以及熊文秀(旦)、谢文瑞(净)、王文玉(小生)等。民国二十年(1931)，桃源某秤匠亦办一小文华班，科期未满，连同行箱、学员一起卖往临澧而并入荆河戏同福班。

文化科班　荆河戏科班。清咸丰年间(1851—1861)在澧县新洲创办，本家不详。因与以后的“小文化”相区别，故又称“老文化”。出科名艺人有生脚田育远、张春喜、李老五和谭三元。田等原先学唱围鼓，后在文化科班参师学戏，时称四人为“三个半戏子”(谭三元称半个)，是荆河戏驰名两湖的先辈艺师。

小春和——老春和科班　巴陵戏科班。清咸丰中期(1855左右)，由艺人□余洪创办于汨罗大湾杨家。余洪是道光十年巴陵戏九余科班出身，工三花。教师除余洪自任外，他还先后聘请了师兄弟李余意、□余升和熊斋公、“平辽王”(绰号)等。从咸丰至光绪间，该班断断续续共办三科，出科艺徒一百四十余人。头科“春字科”。成名者有三花缪纳春(人称“自来像”)、正旦吴云春、老生吴赞春、二净熊同春、靠把戴正春、鼓师□仪春。二科“和字科”。成名者有清末民初小生四块牌的“天牌”杨和凤、“地牌”彭和远、正旦张和秀、闺门钟和宝、靠把刘和舜、老旦□和福。还有钟和清，出科后留教三科，人称“少先生”。三科仍为“春字科”。成名者有勇于进行唱腔改革、自创流派的三生何春茂及老旦李春仲。春和班授徒严，台风正，常以戏不离艺、艺不离技鼓励艺徒勤学苦练绝技、绝艺。所以培养的艺人，多为巴陵戏鼎盛时期“巴湘十八班”的台柱。“小春和”为创办时班名。后因二科艺徒张和秀自组班社，名“大春和”，余洪负气易名“老春和”。延续至清末解散。

泰益科班　湘剧科班。由长沙城内老泰益班主办，故名。科班起于何时、前后办几科都不详。但泰益戏班是清同治以前的老班，根据民国初年还有一批五十余岁的泰益子弟而论，则科班最迟应起于同治初年。教学以弹腔为主。光绪二十年(1894)后，泰益戏班合于春台班，科班由湘剧名教师姜星福主持，约于光绪二十四年停办。曾以唱“醉戏”闻名的湘剧老生王益禄(1884年生)，即为泰益最后一科学徒。清末民初闻名于湘剧界的演员还有：彭益福(生)、周益德(生)、王益申(生)、易益春(小生)、黄益政(生)、周益庆(净)、刘益秀(旦)等人。

永庆班·永字科　祁剧早期科班之一。清同治二年(1863)创办。班址设在祁阳县沙滩桥。本家罗琮，喜戏曲，善理财，办科班亦很内行。先后聘请的主要教师有王和珍(旦)、

张柳如(旦)、邹镇龙(花脸)等,都是祁剧界享有盛名的艺人。招收学徒三十余名。规定坐科六年,包括学戏三年,帮师三年,到出科时全科学徒能演一百多个常演剧目。这些规定为以后办科者所效法。永字科培训出来的名演员有张永发(生)、张永胜(生)、桂永寿(花脸)、张永彩(丑)等。其中张永发曾组织仁和班到江西赣州演出,桂永寿曾去广西桂林传艺,任桂剧福字科班教习多年。他们为祁剧开辟活动领域,扩大艺术影响,作出较大贡献。

福字科班 荆河戏科班。清同治年间由临澧县蒋姓富绅创办于县城。属家班性质。教师朱长喜、陈兴喜。三年科满后,组成同福班。出科名艺人有生脚唐品福、周双福,小生陈文福,旦脚鲁金福等。其中周双福扮相好,戏路宽,唱做俱佳,红极一时。惜早年倒嗓,不得已于同治末年离班出走,到湘西洪江一带教授科班,为辰河戏弹腔培养了不少人才。

桂馥班·香字科 祁剧科班。清同治五年(1866)创办。班址设祁阳县大营市附近。本家姓名不详。全班先后招收学徒四十余名。聘请的主要教师有萧元秀(旦)、周如智(小生)、刘鸿远(鼓师)等。他们都是当时富有教学经验的名家,对学徒要求极严,善于因材施教,培养出不少名角。如花脸行的尹庆香(尹三黑子),擅长演牛皋戏,人称活牛皋;胡清香(胡达生),擅长演包公戏,成为胡派花脸的奠基人;廖惠香擅长打叉,被誉为神叉手;生脚王贻香、旦脚徐莲香、丑脚周林香,也都艺有专长而有名于时。徐莲香倒嗓后,改教科班,为祁剧培训后继人材出力尤多。

怀德堂 长沙花鼓戏历史最早、成就较大的科班,为清代咸丰年间的湘剧艺人鲁文智创办。初为湘剧科班。同、光年间,鲁文智由宁乡来到南县、华容、安乡一带,在沙港市等地招收大批花鼓戏艺徒入科,改怀德堂为凤林班,后称同乐班,最后又易名得胜班。花鼓、湘戏均学。学徒出科组班,即成为亦湘亦花的半台班。其中以得胜班时期最为显赫,但艺徒仍以称“怀德堂子弟”为荣。该科班承袭大戏剧种班规,艺术上以多行当的大本戏见长。在花鼓戏打锣腔向大筒琴腔过渡阶段中,其子弟起了显著作用。民国初年,西湖一带颇有名气的花鼓戏艺人余菊生、蔡教章等,均出自这个科班。

宝华班·玉字科 祁剧科班。清光绪九年(1883)创办。班址设祁阳县文明铺。本家蒋旺。原为艺人,该班是他与当地士绅唐某集资筹办。招收学徒三十余名,规定六年出科。先后聘请刘鸿喜(生)、萧元秀(旦)、桂国顺(旦)等担任教师。初进科班的学徒除训练各种基本功外,要求学徒在一百天内,能学会演三天的剧目,对外公演。以后则边教边演,逐渐丰富提高。演出收入,归本家所有。这个科班培养出来的演员有生脚李玉亮、胡玉禄、胡玉福、李玉生,小生唐玉时、彭玉贵、唐玉花(先习旦,后改小生),旦脚唐玉明、唐玉梅,正旦唐玉佩,花脸胡玉雄,丑脚唐玉庆、萧玉祥等。其中李玉亮不仅戏演得好,还能击鼓操琴。他曾在桂林教过“和园甲、乙科班”和“仪园女子科班”,培育了不少人才。唐玉明在广西督军陆荣廷戏班从艺时,被评选为“状元”。唐玉时、唐玉庆俱在观众中有广泛的影响。

福临科班 湘剧科班。光绪十一年(1885)前后起科于长沙,光绪二十四年(1898)

前后停办。学徒均以临字命名。班师姚春芳系湘剧名丑，曾在普庆科班教学多年，故又擅昆曲。其门下子弟习丑行者，表演功夫都糅合有昆曲功底，向为观众所称道。清末民初，湘剧舞台上素称小旦三姣之一的漆凤临（即漆全姣）和花脸谭卓临，大靠吴藻临，唱工钟瑞临，小生粟春临，丑脚胡普临、彭长临，老旦郑德临等，都是极负盛名的演员。其他如倪振临、黄初临、王祥临等都出自姚春芳门下。根据上述艺人的年龄大小不等的情况推算，福临科班至少办有两科以上。

天福班·金字科　常德汉剧科班。光绪十一年（1885）前后，湘西人李玉廷设双美洪字科于花垣。出有名角郭洪玉、吴洪美等。光绪十四年，李迁双美于常德，改名天福班，并设金字科于近郊河洑。聘有名教师莫升福等。吴洪美改名金凤，为该科大师兄。金字科所出名角如林，并有不少是少数民族演员。在常德及湘西、黔阳一带，均有较大影响。在常德有：生脚龚金龙（龚大全）、粟金福、董金寿、阮金梁（苗族），唱工张金榜，花脸王金逵，旦脚胡金云、廖金香，小生张金奎、董金祥，老旦龚金开等。在湘西、黔阳一带，生脚有吴金凤、舒金宝、刘金福、李金林、邵金祥，花脸石金远（贵州松桃人，苗族）、周金福，丑脚杨金亮，老旦李金寿等。

永和科班　巴陵戏科班。清光绪十二年（1886），由艺人吴云春、吴赞春、吴禄常兄弟在汨罗大湾杨家创办。教师除吴氏兄弟自任外，还延聘绰号"平辽王"的艺人教戏。该科班授徒，不拘成规，因材施教，成绩显著。首批艺徒三十余人，成名者有大花兼二净熊永泰，正旦皮永义，三生郑永林，闺门杨永珍，月琴师李永岳。首科期满改为戏班，复以跟班授徒形式，小量分批培养艺徒。以后成名者还有小生徐永汉，正旦杨永耀，三生宋永柏，大花兼三花胡永发。民国十一年（1922），因吴氏兄弟相继去世，散班。

桂华班　常德汉剧科班。有前后两科：前者学员以桂字命名，习称大桂华；后者以华字命名，习称小桂华。本家为戴子建，由名教师莫升福主教。大桂华约设于清光绪十四年（1888）。出有著名生脚彭桂禄（吵吵儿）和姚桂喜、曾桂福等人；还有花脸刘桂凯、邓桂满等，亦有名于时。小桂华设于光绪二十年。生脚刘华禄，旦脚萧华玉（翠玉）；花脸刘华满，丑脚吴华朗、伍华松、刘华松等，均有名声。

宝利班·三字科　祁剧科班。清光绪十九年（1893）创办。班址设祁阳县赵坪铺，本家姓名已佚。先后聘请的主要教师有萧元秀（旦）、邹镇龙（花脸）、傅元洪（小生）等。学徒三十余名，学制六年。前三年，一般都学会二、三十出戏；后三年称为中班，分等级给学徒微薄工资，仍请教师教戏。经过六年培训，造就出来的著名演员有生脚何三益、胡三玉，小生彭三桂，旦脚陈三阳，花脸唐三雄等。其中尤以唐三雄的影响最大。他不仅戏演得出色，且击鼓操琴均为能手。

清字馆　是道县调子戏起科较早，培训人才较多的科班。成立于清光绪二十三年（1897），学徒以"清"字取名。班址设于道县桥背街。班主"缺子婆"兼任教师。他戏路宽，

造诣深，调子、祁剧都能演唱。教学期限三个月，以教调子为主，兼习祁剧。该班出科的艺人有：旦行蒋建玉、黄长学、廖有仔、廖溪仔，丑行张霞清、黄飞清、黄德清，生行何玉清等，都曾名噪一时。中华人民共和国成立后，由该班出身的张霞清、何玉清等都是零陵县花鼓戏剧团主要教学力量。

小天元　常德汉剧科班。因早有天元戏班故习称小天元。前后设有上宝字、下宝字、元字、洪字四科。该科班办科期长，科次多，人材亦众。上宝字科，光绪二十四年(1898)设于桃源两汉港。教师有庄春柏、刘福生、刘玉美等。由该科出身的著名艺人有生脚李宝恒，常德高腔名剧《祭头巾》的精湛表演艺术，与他的传授有深切关系；另外还有生脚李宝臣、高宝玉、罗宝林、杨宝生，小生唐宝成、周宝生、刘宝洪，花脸谢宝洪、王宝金、钟宝昌，丑脚潘宝典、何宝善，旦脚曾宝珍、郑宝珍等。下宝字科设于光绪二十八年，班址仍在原地，由原班教师教授。由该科出身的有：生脚荣楚宝、张喜宝，花脸吴盛宝、刘继宝，旦脚顾霞宝等。元字科在清末设于桃源。教师增加了高宝玉。由该科出身的有：生脚孙元裕、艾元松，小生罗元青，丑脚曾元白，旦脚邓元桂等。紧接元字科之后，还办有洪字科。出有名旦周洪翠，以及袁洪禄、邓洪寿、邓洪玉、雷洪奎、毛洪金、高洪明等。

祥利班·喜字科　祁剧科班。清光绪二十五年(1899)创办。班址设祁阳县老白地宝林庵。本家徐某，系当地士绅，该班即徐与艺人周启龙筹资合办。先后招收学徒四十余名，学制六年。教师除周启龙外，还聘请了徐莲香、萧元秀等名师。他们重视实践经验。将各自的拿手戏传给学徒，在边排边演中提高学徒的表演技艺，奖励成绩好的，也不歧视条件差的，让他们都有戏演。科班培养的演员有：生脚赵喜雄、王喜柳，小生刘喜云，旦脚刘喜银(刘福满)、王喜玉、艾喜云，花脸王喜林(王撇撇)，均有名于时。其中尤以刘喜银最为突出。

三元科班　湘剧科班。清光绪二十六年(1900)起于湘潭。由湘剧小生、原泰益科班名教师姜星福主办，并自兼教师。先后共办三科。前两科办于湘潭。第三科于清宣统三年(1911)起科后，迁来长沙，班址在尚德街位列三台。民国元年(1912)，姜星福病逝，科班解体。三元科班在姜福星主办的十二年当中，前后培训学徒百余人。从清末到民国，不少湘剧名角，都出自这个科班。如著名旦脚龚元绂，靠把欧元霞、周元华、袁元胜，花脸罗元德、谭元豹，以及主办福禄、九如、义华三个坤角科班著名的教师黄元和、黄元才、范元义。还有第三科出身、现年过八十高龄的名鼓师李元奇，至今仍能继承其班师姜星福循循善诱的师风，指导后辈。

文字科班　祁剧科班。清光绪二十六年(1900)创办，班址设新田县大陂塘蒋家。本家蒋某，为当地士绅。主要教师蒋玉昆、傅元洪。招收学徒四十余人，坐科四年，既习弹腔，又习昆腔。出科的演员有生脚朱文才、成文章，小生刘文富，旦脚刘文翠、刘文贵，正旦谢文美，花脸萧文雄、刘文英、陈文杰，丑脚薛文保等。其中以朱文才、萧文雄二人负盛名。

永升班·荣字科　祁剧科班。清光绪二十七年(1901)创办。班址设祁阳县城郊。

本家不详。招收十一、二岁学徒三十六名，学制六年。先后聘请易月玉、胡茂花、徐莲香担任教师。其中易月玉出力尤多。易为祁剧艺术教育名师，能戏多，经验足，在教学中特别强调基本功的训练。每天清晨，带领学徒练腰腿、撇手脚、习刀枪把子；晚上指导学徒对香火练眼睛，习"马路"。由于教学有方，三十六名学徒个个成材，为以后办科班提供了经验。学徒出科后成为名演员的有：生脚李荣祯、张荣福、张荣显、伍荣贵，小生王荣坤、□荣丰，旦脚苏荣兰、甘荣菊、朱荣华、王荣秀，花脸曾荣光、王荣国，丑脚李荣富(李泥巴)、□荣仲等。其中李荣祯、苏荣兰、李荣富更是名满江湖。

芝兰班·品字科　祁剧科班。清光绪二十九年(1903)创办。班址设东安县紫溪市。本家是湘军将领席宝田。他告职回家后，为娱晚景，宴宾朋，而创办家班。他先后创办的七个科班中，以"品"字科班培育人材最多，影响最大。品字科先后聘请的主要教师有何月波(小生)、柏梅芬(旦)、李紫云(旦)、徐明甫(鼓师)、张老六(琴师)等，都是当时的名演员和名乐师。招收学徒六十名，学制六年。经过历年筛选，出科时保留下来的精华有生脚贺品节，小生郭品文，旦脚周品凤、王品玉，正旦周品梅，老旦彭品翠，花脸萧品龙、张品超，丑脚何品祥、屈品玖、周品三等三十人。

瞿庸班　是常德花鼓戏延续时间最长的科班。清光绪后期(1904—1908)，由田文臣在慈利县瞿庸乡组建。光绪末年，由该科班出身的"松"字派艺人有于松娥、蒋松凤等。民国初年，又有"慈"字派艺人萧慈寿、伍慈凤等。二十年代，曾以"保"字派艺徒组成"宝庆班"，内有被称为"三保"的谭永保、朱凤保、陈河保等都很有名。三十年代，田氏病故，其徒黄慈海承师遗愿，在慈利零阳一带办过"忠"字科班。其中以潘忠福(生)、陈忠祥(丑)、田忠喜(生)等较著名。中华人民共和国成立后，谭永保、朱凤保等艺人，仍活跃于花鼓戏舞台。1956年，谭永保曾以半百之年扮演《张红洗裙》中的幼童，参加全省农村文艺会演获奖。

桂升科班——庆升科班　湘剧科班。清光绪后期(1905年前后)由高五、高八兄弟起科，前后共两科，七十六人。班师周太德。前科设于湘潭，后科迁至株洲渌口，改名庆陞科班。但前后学徒均以"陞"字排名。后来由于该科出身的艺人都嫌"陞"字难写，就一致以"申"字代替。民国初年，该科出身的学徒遍布湘潭、株洲、长沙等地，不少人都成为各地名角，如彭申贤、黄申初、廖申翥、宾申东、王申和以及贺申佑、杨申桂、晏申遐、刘申奎等。其中小丑王申和略有文化，是湘剧界最善于编排提纲戏(无固定台词的连台本戏，由他喊桥排演)的导演。六十年代，他年近七旬，还写下近五万字的《湘剧近百年史料琐谈》，为湘剧保留艺术史料作出了贡献。

同升科班　湘剧科班。光绪后期(1905年前后)起科于攸县。民国元年(1912)散科，前后两科，共五十余人。科班是由一姓谭者与一姓刘者二人合资兴办，本人均非艺人。科班教师陈祥兴(生)、曾明良(鼓师)。学徒以"同"字排名。该科班因地处湘东，出科学徒大部分布在湘赣毗连的醴陵及江西萍乡、宜春、吉安等湘班唱戏。在长沙、湘潭一带有名

的演员如：易同瑞、王同彪（即王元豹）、孔同凡，以及罗同仙、周同金、宋同玉、赵同林、陈同武等，都是同升子弟。名鼓师李元奇亦曾入该科，后转入三元科班。

华兴科班 湘剧科班。清宣统元年（1909）起科。班址设长沙织机街三元宫对门。班主黄少枚（生）自兼班师。他从不打骂学徒，但班规严格，对所聘教师要求亦高。学徒进科五个月，即可演出《玉堂春》、《磐河桥》、《罗成修书》、《坐宫探母》等戏。湘剧著名教师姚春芳（丑）、周德福（旦）、李葆云（小生）、冷兴云（生）、张仙云（旦）、章太云（净）等，都曾先后在该班任教。学徒坐科三年，帮师一年。头科从宣统元年到民国二年（1909—1913）；二科从民国十一年到民国十五年；三科从民国十六年起，只办到民国十八年，不满三年，因班师黄少枚去世，科班停办。前后三科，共培训学徒百余人，均以华字取艺名。先后在该科出身的名演员：老生行有唐华政、刘华林（刘楚恒）、庄华厚、陈华寿（陈楚儒）；小生行有吴华钦（吴绍芝）、王华运；旦行有王华安（王玉兰）、陈华芝；老旦有田华明；净行有贺华元、何华魁；丑行有姚华定、杨华锡、方华谦等；此外还有花脸王华太、虢华长，丑脚李华銮，老生蒋华金和以饱学著称的老生周华福。周华福近年来还记录出数以百计的湘剧剧本，由湖南省戏曲研究所印出专辑。

华字科班 衡阳湘剧科班。宣统元年（1909）办于耒阳。班主陈春府、陈常玖兄弟皆为当地富绅。教师有湘剧名师暨镇宝（浏阳人）、孔青富、□德泰。科班历时仅两年，即因陈氏兄弟不和而解散。出科艺徒以后成名者有生行何华春、佘华美，老旦康华五，净廖华□等。廖系长沙人，出科后即回长沙，在湘剧戏班从艺。

庆华班·福字科 祁剧科班。清宣统二年（1910）创办，班址设武冈县城外五里牌。本家许丁明，为当地士绅。招收学徒三十余名。学制六年。先后聘请罗玉桂（生）、郑文华（生）、孟金兰（小生）、柏方龙（花脸）、雷清云（正旦）等担任教师。他们从演出的实际出发，先教弹腔戏，后教高腔戏。经过六年培训，出科后成为名演员的有生脚唐福耀、李福齐，小生罗福兆，旦脚钱福芳（赛坤角），花脸段福杰，丑脚李福和等。其中尤以唐福耀在湘桂两省祁剧流行区负盛名，中华人民共和国成立后，仍名显舞台。

安庆班 常德汉剧科班。本家为汉寿人张吉安。前后两科，其中有不少回族学徒。前科习称大安庆，清宣统三年（1911）设于汉寿，学徒取名以“太”字在上，故称上太字科；后科习称小安庆，民国二年（1913）设于常德，学徒取名以“太”字在下，故又称下太字科。开科时，常德天元班因感后继无人，乃派潘玉茂、刘福宝、高宝玉、罗宝林、曾庆珍等艺人任教该科，故学生坐科期满多入天元班从艺。大安庆出有著名生脚冷太春、顾太典、彭太光，花脸张太文、黄太魁（回族），旦脚文太芝，小生熊太林、杨太春等。其中冷太春，1960年时还应聘在常德等地传艺，“文化大革命”中遭迫害致死。小安庆教师为廖福金、高宝玉、罗宝林、陈洪玉等。出有著名生脚向洪太，旦脚马文太（回族），丑脚胡华太，花脸童茂太等。

金字科班 衡阳湘剧科班。宣统三年（1911）办于耒阳，民国四年（1915）结束。班

主陈常玖，当地富绅。班师暨镇宝，系长沙湘剧名教师，曾在萍乡、浏阳、攸县一带办科班，分行教师为孔青富、囗德泰、米瑞宝。科班艺徒六十人。出科后成名的生脚陆金龙、梁金忠、陈金寿，均曾先后在衡阳湘剧名班大吉祥、老春华当场，还有净脚朱金泰，旦脚萧金祥(后在长沙的湘剧戏班唱戏)等亦有名于时。

枫林班　邵阳花鼓戏科班。民国十三年(1924)夏起科于邵阳县枫林铺。教师唐丁山。艺徒十一人，每人交谷一担为学俸。枫林班班规严格，教学分阶段进行。边教学边演出的剧目是：《补磁缸》、《打对子》、《张公百忍》、《小姑贤》、《贤女劝夫》、《四仙姑下凡》、《洞宾戏牡丹》、《湘子服药》、《二嫂回家》等，颇受欢迎。科班为期一年，散科后另成戏班。该科艺徒中的旦脚李鸿钧、廖玉清和丑脚廖麻子等颇负盛名。

赐福坤班　常德汉剧女子科班。起于民国十七年(1928)，班址设于常德。在此以前，常德汉剧还曾办过两个女科班。最早的是民国三年在桃源办的神妙班，仅出名旦萧妙华，成材率不高；第二个是民国十年在洪江办的金妙园班，但在办班中途，女学徒全被军阀土匪强夺；赐福是第三个女科班，出的人才最多，影响最大。担任该班教师的有：张荣福、王天生、曾天民、伍和太及编剧富儒初等。该班因全系女学徒，专学花脸、丑行者较少，兼学者甚多，故出科学徒，大都能跨行兼演。如最著名的李福全，生旦兼优；雷福奎是常德汉剧有名的女花脸，并能演生行戏；李福彩是著名生脚，亦能兼演丑脚，三十年代末到辰河戏班，以演唱常德弹腔而驰名于湘西。其他如秦福星(唱工)、秦福芝(旦脚)姊妹与罗福红(旦)等，都是有名演员。

丽华科班　祁剧唯一的女子科班。民国二十二年(1933)由黄文柏、钱厚吾等绅商集资筹办。班址设祁阳县城内忠诚街寿佛殿。最初招收十一、二岁的女孩四十多名，后陆续有增减。先后聘请张寿生(生)、刘安柏(小生)、苏荣兰(旦)、王喜玉(旦)等担任教师。在全县同时办的六个(美、巧、新、有、赛翠、丽华)科班中，这个班的生活待遇比较优厚。培训出来的演员有生脚杨丽庆，小生邓丽发，旦脚王丽芳、张丽艳，正旦唐丽芬，老旦李丽章，花脸龙丽勇，丑脚袁丽茂等。但因科班系由绅商所办，班中色艺较好的几个学徒都在出科前后被本家们相继夺去为妾，科班因缺乏骨干，只好散班。这个科班在江湖上活动时间虽只五、六年，却为后来大量的女孩学祁剧起了先行作用。

小天华班　常德汉剧科班。民国二十六年(1937)四月起于常德。由公平当铺老板童碧江，与商会总董事罗玉佩等合资创办。教师除邓林美、伍和太、王元禄、朱庆魁、龙元喜等常德汉剧演员外，还聘有蓝敬臣、李桂生两位京剧武功教师。该科系以乞丐收容所儿童与部分艺人子弟所组成。男女同科。旧例科训三年，帮师一年，为四年制，而小天华为五年制。至民国三十一年始散科，是常德汉剧科班为期最长者。由于该班人数多达六十人，男女兼收，学期又长，所学传统剧目甚多。成员至今虽届花甲之年，仍多在世传艺。由于自小天华后直至中华人民共和国建国前夕，常德汉剧长期未设科班，故小天华实为常德

汉剧艺术承先启后之一支重要力量。出科名角有：生脚雷华禄，小生钟华飞、戴华美，旦脚向华兰（女），净脚李华玉。其他如傅华亮、黄华全、黄华松、王华梅（女）、刘华喜、陈华魁、彭华荣、邱华国等都曾有名于时。

和平科班　岳阳花鼓戏科班。起于民国二十八年（1939）三月。班址初设岳阳蓝田吴家桥，后迁阳林。班主兼传艺师龙国贤，两腿已近残废，全凭口教，由其师兄弟朱康明、朱越升教身段。每个学徒交拜师银二元，并由学徒集资供应老师膳食。学徒在科期间，白天仍然务农，夜晚聚集学艺，实为业余科班。教学方法上，基本动作训练与排戏同时进行，技艺全靠在排戏中边学边练。开荒戏为《喻老四拜年》、《董永卖身》。三个月学艺期满，由老师率领全班学徒再实习演出两个月，即告散班。该科学徒共二十四人，其中邓渭元（旦）、涂四斌（小生）、胡忠元（丑）等，后来都是岳阳花鼓戏的名演员。

湖南艺术学院　1958年7月成立，原名湖南文艺学院。建院时仅设音乐、美术两科。学生一百一十人。1959年夏，改名为湖南艺术学院。设五系一科。即：文学系、戏剧系、音乐系、美术系、图博系和舞蹈表演科。同年春、秋季和1960年夏季，先后招收本科、专科、预科学生，全院师生五百多人。1961年8月，因贯彻调整国民经济八字方针，撤销学院。音乐系、美术系部分师生并入湖南师范学院，成立艺术系。美术系、舞台美术绘景专业、舞蹈表演科少年班学生则转入湖南省戏曲艺术学校学习，其余学生提前统一分配工作。戏剧系的文学、表演、导演专业及音乐系戏曲音乐专业学生八十余名，分到省内各级文化部门及剧团，成为当时全省戏剧界新生力量。

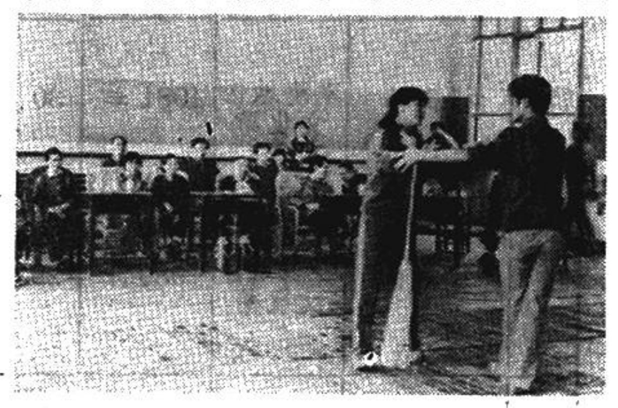
湖南省艺术学校　综合性中等艺术专科学校。前身为湖南湘剧团附属小演员训练班。1957年定名为湖南省戏曲学校。首任校长何春雨。1959年改称湖南省艺术学院附属戏曲学校。1961年更名湖南省戏剧艺术学校。"文化大革命"中（1968）停办。1976年恢复建制，改用今名。著名演员彭俐侬、何冬保、姜剑校等，曾分别担任该校顾问、副校长等职。学校在1953年、1957年、1960年前后办过湘剧班三届；1959年、1965年办过花鼓班两届；1962年、1965年办过舞台美术班两届；另外还办过祁剧班、话剧班、舞蹈班、京剧班、木偶班、音乐编配班各一届。1976年恢复建制后，校本部设有湘剧（见左图）、花鼓戏、舞台美术三个专业科；另在各地为七个剧种先后设有九个科，其中祁剧科三个（邵阳、零





陵、衡阳各一个)，衡阳湘剧科一个(设衡阳)，常德汉剧科(见前页右图)和荆河戏科(见左图)各一个(设常德)，巴陵戏科一个(设岳阳)，辰河戏科一个(设怀化)(见右图)，湘昆科一个(设郴州)，此外，还设有歌舞科一个(设娄底)，舞蹈科两个(设省歌舞团和吉首)，杂技科一个(设省杂技团)。学制分四、五、六年不等。在教学上，除专业训练外，政治、文化、文艺史论等课程占全部课程的百分之三十，改变了旧科班中一些有害于青少年身心健康的武功训练方法，也改变了以往“口传身授”的教学方法，注意学生的知识结构和智力的全面发展。经过多年努力，湘剧、花鼓戏、舞台美术等科均已编写出成套专业教材；扬弃了一些





不健康的表演和剧目；整理了一些名艺人的唱腔和剧本。同时，经过教学和实习演出，也积累了一批教学剧目。如：湘剧《拜月记》、《大破天门阵》；花鼓戏《谢瑶环》；祁剧《拦马》(见下右图)、《杨八姐闯幽州》；湘昆《十一郎》；荆河戏《贵妃醉酒》等，由省电视台和电台录相录音转播，受到了群众的欢迎。历年教学老师中，湘剧有贺华元(净)、王华运(小生)、庄华厚(生)、王玉兰(旦)、郭福全(生)、蒋华金(生)、董筱艳(旦)、萧金祥(老旦)、李霞云(旦)、郑福秋(旦)、彭俐侬(旦)、吴淑岩(生)、王福梅(旦)、



周华福(生)、徐富词(生)、廖建华(生)、黄福明(小生)等；花鼓戏有何冬保(丑)、蔡教章(生、净)、杨保生(小生)、王命生(旦)、孙芝庭(小生)、李鸿钧(旦)等；祁剧有郭品文(小生)、邓汉葵(净)、吕淑贞(旦)和基本功教师桂希科(京剧演员)等；还有中华人民共和国成立后成长起来的教师如湘剧的庄丽君、李自然；花鼓的萧重珪、梁器之、谭亦之、胡雍林、梁熙和、刘光裕、罗娟等，都是教学工作中的骨干力量。此外，音乐教师有李元奇、刘道生、邓炳南、彭志明、刘天庄、谢元成、喻家龙、杨鑫华、胡建国；舞台美术教师有黄甦、杨安久等。学校历届毕业生共八百九十四人，短期培训学生三百六十人。现遍布全省各艺术团体，许多人早已成为艺术骨干，并有了一定成就。如湘剧旦脚陈爱珠、老生彭汉兴、丑脚唐伯华；花鼓戏旦脚刘赵黔、花旦邓蒲生、二旦刘正南、丑脚张立功、小生陈士铮等。

附：1977至1981年湖南省艺术学校所设各地戏曲科简表

设科地点	科名	代管单位	开设时间	学生人数 第一期	学生人数 第二期	学制	主要专业教师	附注
邵阳	祁剧科	邵阳地区文化局	1977年 1981年	29人	 30人	3年 5年	谢美仙 周美仁 曾艳达 周铁生 陈巧麟 蒋菊元 王求喜 花中美	
零陵	祁剧科	零陵地区文化局	1981年	30人		4年	郑浯滨 唐瑞雄 伍翠松 张岭月 杨忠智	
衡阳	祁剧科	衡阳地区文化局	1980年	29人		5年	陈笑侬 唐可彩 张瑞莲 杨冬生 唐有信 雷胜艳 周昆玉 黎燕飞	
郴州	湘昆科	郴州地区文化局	1977年 1978年	20人	 20人	3年	唐湘音 文菊林 孙金云 王其新 李凤璋 孙秋香	
衡阳	衡阳湘剧科	衡阳市文化局	1980年	35人		5年	王桂枝 罗金城 曹金彪 何寿生 罗冬凤 尹垂富	
常德	荆河戏科	常德地区文化局	1979年	40人		5年	杨新保 屈天庸 唐天炯 傅丑精 张淑容	学生中有10人为乐员
常德	常德汉剧科	常德地区文化局	1978年 1981年	30人	 46人	5年	万金红 王明寿 傅华亮 钟华飞 向华兰 龚清金 姚清彩 燕金汉	1977年培训乐员10人
怀化	辰河戏科	怀化地区文化局	1981年	37人		5年	石玉松 陈依白 康桂清 张盛峨 陈盛昌 杨宗道 王兰芳	
岳阳	巴陵戏科	岳阳地区文化局	1979年	30人		5年	冯仙岩 丁艳香 孙艳华 朱岳福 萧远柏 黄春元 许云姣	

湖南湘剧团附设小演员训练班　中华人民共和国成立后，湖南创办的第一个培训湘剧演员的机构。1953年12月成立于长沙市樊西巷木樨园。分三次招收有高小文化程度的男女青少年二十余人入班学习。班主任由湘剧名净罗元德担任，副主任金汉川(兼)，秘书谭君实负责日常教务和行政工作。学习期限四年(学习三年，实习一年)，训练班供给学生食宿衣履及零用津贴。这个班总结了前人办科班的经验，在继承优良传统的基



础上，贯彻"推陈出新"的方针，规定专业与文化教学并重，文化教学时间为全部教学时间的百分之四十。废除体罚制度，改革一些伤害身体健康的武功训练方法。对学生因材施教，普遍培养，强调德、智、体、美的全面发展。专业教师先后有黄元和(丑)、萧金祥(老旦)、桂希科(武生)、廖运生(生)、王玉兰(旦)、彭春泉(乐师)、孔艳兰(旦)等；文化教员有刘碧云、卢彦文等。由于教学要求严格，基础训练比较扎实，毕业学生大都成为湘剧各专业团体中的艺术骨干。其中有左大玢、姜剑梅、王永光、蒋天祥、姜豹洪、李自然、项汗、王伯安、蒋艺正、方保义、李继昌、左白翼等。1957年，湖南省文化局决定在训练班的基础上扩建成立湖南省戏曲学校。

邵阳祁剧团文字科班　1956年由邵阳祁剧团创办，招收学员二十人。1959年招收第二批学员十八人。在第二批学员入科一年后，改名为湖南省祁剧院演员训练班。先后担任教师的有：锦屏梅、金玉凤、邹镇喜、郭品文、王求喜、刘道生、陈巧麟等。在教学安排上，先以半年时间集中训练基本功，晚上学习文化。半年后即并入剧团，按行当分由名师带徒。当时在剧团的名演员谢美仙、刘秋红、红辣椒(吕淑贞)、何少连等，都承担教授学员的任务，并订有包教包学合同。祁剧优秀传统剧目《昭君出塞》、《闹严府》、《长坂坡》等，

都是必教剧目。该班培训的学员有：旦脚李文芳、刘文波、杨文芬、雷金元，生脚陈约尔，小生宋纪元，丑脚王连喜等，现在都已成为邵阳地区祁剧团的艺术骨干。

衡阳专署祁剧学校 1960年8月，由衡阳专署举办，校址原设零陵，初次招生为一百二十四人，经过短期训练筛选，正式入学的只留下六十余人。1961年8月，学校迁往衡阳。学员在学期间，第一年只供给伙食和练功服以及少数零用钱。一年以后，即由学员对外实习演出收入中拨款，每月发给较低工资(25—27元)；第三年又有所增加。1962年学员行将结业时，以学员为基础，成立了红领巾剧团。演出的《哪吒闹海》、《荀灌娘》、《大破天门阵》等戏，颇受观众欢迎。曾担任该校专业教师的有：傅活滔、蒋亚炳、颗颗珠(唐仪贞)、陈忠勇、周在根、黎燕飞、唐可彩、黄金娥、唐云卿等。由该校培训的学员有熊月生、钟莹堂、李邵阳、唐春英、陈善清、桂美保等。

零陵开明祁剧团演员训练班 创办于1953年3月。学制三年，学员二十六人。训练班开办之初，正值零陵大火之后，市场萧条，剧团营业不佳，经济困难。但为了确保训练班学员健康成长，全体演职员节衣缩食，甚至在未发工资的情况下，仍然全力支持办班，学员亦深受感动而勤奋苦学。在训练班任教的大都是祁剧界老一辈著名演员，他们在教学上要求甚严，基本功抓得扎实，且各行都有名师指点，学员进步很快。三年训练期满，学员合格率甚高，是湖南省早期祁剧演员训练班中，成绩比较突出的一个。训练班由祁剧著名女演员颗颗珠任班主任。专业教师有李泥巴(李荣富)、邓汉葵、郑活滨、唐可华、卢春兴、蒋亚炳、马玉珂、九岁红(张瑞莲)、尹松雄、周昆玉等。从这个班出身的名演员有：李祥林、朱剑华、李远均、戴丽云、杨建宇、黄武亮、胡玉和等。

郴州新中祁剧团小演员训练班 1956年创办，经费开支由剧团负责。班主任由著名祁剧女演员筱玉梅(唐玉秀)担任。学制三年，前后共办三期。第一期学员二十余人；第二期办于1959年，学员十三人；第三期办于1961年，学员二十人。这个班培训学员的办法是：先集中训练基本功，然后到剧团，由班部按照学员具体条件分行选配老师，签订师徒合同，规定教师一年要教会学员多少戏，年终还要作汇报演出，由教师共同鉴定验收。这些规定和措施，都收到了较好的教学效果。由该班培训的名演员有：袁杭菊、陈嫦娥、黄多利、陈云茂、伍乔生等。

常德专署汉剧小演员训练班 1957年3月开班，由常德专区文化科主办，委托常德市文化科、市汉剧团具体负责领导。班址先后设于常德市高山巷、泮池街专署招待所和市汉剧团内。始由毛湘凡、胡汉卿等筹办。专职教师有朱云霞、龚清金、高乐春、廖庆云(负责文化教学、教务)。学员由有专业剧团的桃源、汉寿、慈利等县招收；常德市则将市汉剧团在1956年自办的训练班学员并入；还为常德市京剧团代训学员四名，总计学员五十四人。除办学经费由专署文化科拨给外，学员生活供给则由所属剧团负责。学制原订五年，后因各剧团急需用人，1959年全班学员即先后回到所属剧团，边训练，边实习演出。这

个班由于开始招生严格，教学过程中又陆续淘汰筛选，故成材率较高，不少学员以后都成为各剧团的艺术骨干。如常德市的汤继祖(生)、杨丽华(旦)、龚锦云(旦)、林长庚(小生)、谢顺成(丑)；桃源的魏文清(旦)、余文菊(生)、陈文威(生)；汉寿的曾文(生)、彭正风(生)、慈利的吴冬生(净)等。

常德市汉剧团演员训练班　创办于1956年5月。第一班学员二十余人，学习到1957年3月，全班教师与学员均并入常德专区汉剧演员训练班。1959年，专区训练班结束，第一班学员回剧团实习演出。当年，常德市文化科和市汉剧团调回原班教学人员，继续招收学员二十八人，作为第二班进行训练，名称改为常德市戏曲学校汉剧班。1960年，再招收第三班学员共二十二人。训练班始由朱云霞主教，张德吾、黄显斌等协助筹办。专职教师有龚清金、高乐春、廖庆云、傅华亮、向华兰、李小凤等。此外，还聘请一些著名艺师到班传授常德汉剧传统名戏«《祭头巾》、《思凡》、《打督邮》、《战洪州》、《卖画杀舟》等十多出戏，使学员受到更多教益。训练班对旧科班教学内容、方法、规章制度等，采取取长补短的办法，进行了改革，特别注重了学员的思想文化教育。在师资管理方面，采取艺人与新文艺工作者相结合，专师与班外名师相结合的方法，对录取学员则注重学员生理素质，坚持科学选材，并在教学过程中进行淘汰筛选，因而成材率较高。在连续多年办学中，除转入专区训练班的第一班学员出了不少好演员外，其他各班如彭加贵、朱敏琴、龚为民等，也都成为剧团的艺术骨干。

岳阳巴陵戏剧团小演员训练班　1956年12月创办。经费由政府拨款，剧团承担培训工作。班址设岳阳湖滨黄沙湾。班主任由剧团团长李筱凤兼任。业务教师有名艺人许升云、胡永发、李来福等，日常管理工作由文化教师徐贵儒兼理，学员共十六人。教学上除增加文化课及废除体罚外，艺术传授仍采取老式科班口传身授、以戏练人的方法，四个月后即登台实习演出。此后即边演出、边学戏。1958年，训练班在参加修建京广铁路复线工程中，常在工棚中上文化课，到旷野排戏练功，条件十分艰苦。1959年，大部分学员即调剧团参加演出。由该班培训出来的赵远林、方小桃、盛希恒、陈湘源、彭世猛、陈英才、陶武钧、高小林、杨继芳等，后都成为巴陵戏剧团艺术骨干。



嘉禾昆曲学员训练班　1956年，嘉禾县人民政府派新文艺工作者组织老艺人发掘、抢救昆曲遗产。为了使昆曲艺术能在湖南后继有人，湖南省文化局委托嘉禾县文化科于1957年11月创办嘉禾昆曲学员训练班，招收男女学员二十五名，分演员、乐师两组培训，学制三年。训练班由李楚池负责，萧剑昆(鼓师)、匡升平(小生)、彭升兰(旦)、萧云峰(小

生)、李升豪(净)、李兴儒(文场)等担任各行教师。训练班以传授专业艺术为主,并开设政治、文化、音乐课程。经过五个月培训,于1958年5月,首次登台实习演出了《藏舟刺梁》、《议剑献剑》、《三闯负荆》等传统折子戏。1958年12月,训练班学员参加全省小演员会演,受到各方好评。1960年2月,学员已学会三十多个传统折子戏,并能对外公演,郴州地委决定以训练班为基础,邀请原来的昆曲艺人成立郴州地区湘昆剧团。这批学员中成为优秀演员的有唐湘音(生)、雷子文(净)、郭静蓉(小生)、李忠良(丑)、彭云发(净)等;音乐人员有萧寿康(笛)、李元生(鼓)等。

戏班与剧团

湖南地方大戏戏班历来发达。据现有资料,清代以前者文字记载虽少,但清康熙以后的戏班演出遗迹,到处可寻。早期戏班多为高腔班子,清中叶以后,由于弹腔异军突起,科班教学普遍盛行,成批的艺术人材迅速成长,促进了戏班加速发达。据杨恩寿在《坦园日记》中记载,同治三年(1864)正月他在长沙看戏,曾连续看过五个戏班的演出,其中除普庆是纯昆班外,其他均为高、昆、弹兼唱的戏班。这种戏班兴旺发达的局面,一直保持到光绪晚期才稍有减弱。这时,京戏班开始进入湖南,光绪二十七年(1901),长沙出现了九如北(京)班;光绪三十年,又有三庆京班的建立。民国初年,由于南北军阀混战,社会经济萧条,戏班发展处于停滞状态。民国十年(1921),湘剧创办福禄坤班,各地戏班起而仿效,一时成为风气。民国二十年前后,陆续出现了男女合演的戏班,并沿袭至今。抗日战争中,湖南不少城镇沦陷,不论京班与地方戏班,都受到战争的严重摧残,许多艺人在逃亡中死去,不少戏班亦随之解体。抗战胜利后,在国民党统治之下,戏班并未获得生机。直到1949年中华人民共和国成立后,戏班通过整顿改革和扶植,才又出现欣欣向荣的气象。

湖南地方大戏戏班的创建,大体可分两种性质:一是艺人个人出资或多人集资起班的,称内行起班;二是豪绅、地主甚至把头出资起班的,称外行起班。前者大都从维持生计出发,后者多为营利,有剥削性质(亦有家班属娱乐性质者)。据有行箱的起班人称本家。戏班人数一般为四十人上下,但城内戏班和乡班人数不等。戏班除本家外,一般设有管班一人,专门对外接洽演出业务;管帐一人;排笔一人,专门排定每日上演剧目和演员名单,并兼管后台人员考勤工作(也可由演员兼任)。管箱五人,分管大衣箱、二衣箱、盔头箱、把子箱、检场箱,谓之五箱。场面六人,其中打鼓、大锣、钞(钹)、小锣各一人,谓之武场面;胡琴、月琴各一人谓之文场面,共称六场面。演员则按各剧种分行习惯用人,人员多少,则视戏班规模大小而定,至少亦有演员二十余人。此外,还有杂工、伙房。戏班演职员受雇和

解雇，名曰过班。过班是戏班进行人事调整的大事，湘剧以半年为期，每年农历六月二十四日和十二月二十四日为过班日(其他剧种也有一年为期的)。在过班日，受雇和解雇双方都要到场，一经确定，本家不得将演职员中途解雇，演职员亦不得中途离班，否则，双方都有权申请老郎庙会对失约一方予以制裁。

大戏戏班分工明确，有成套的班规、制度，是组织较完善的演出单位。

湖南民间小戏戏班是在清乾隆嘉庆以后，随着地方大戏戏班的发展开始出现的，常在新春、秋收之后的农闲季节，或伴乡村游傩还愿等宗教活动进行演出。其成员多为农村手工业者、农民和傩堂中的巫师。早期演唱剧目，多为对唱对舞的"二小戏"和少数"三小戏"，人物甚少，故戏班组成人员不多。一般为演员三至四人，场面二至三人，最多七人，检场和场面需人时，即由大家轮流替换，故俗有"七紧、八松、九快活"的说法。这类小班既无行箱，也无道具，往往是几件乐器走遍四方。演出时因不能进入庙台，就常以扮禾桶搭门板或以方桌拼凑成台；服装道具则就地取材，临时向观众借用，乡村通称其为"草台班"。这种草台班以后又进一步发展成为农村普遍流行的半职业性小戏班。清咸丰、同治以后，地方大戏迅速发展，民间小戏却经常遭到官府衙门的严禁，许多小戏班不得不邀集大戏班艺人同台以作蔽护，因而出现了白天演大戏，夜晚演小戏的"半台班"。在邵阳花鼓戏流行区，还出现了花鼓戏艺人与踩软索、打霸王鞭、赶小唱等民间艺人合班演出的情况。由于民间艺人中女演员多，开创了花鼓戏中男女合班的先例。这种"半台班"的出现，给地方小戏带来了深远的影响。首先是大戏中一些无打斗场面的、反映社会人情的戏被移植过来之后，脚色增多，民间小戏由原来的"三小戏"，逐步发展为多行当的戏；表演艺术、音乐、装扮等，在潜移默化中也被综合、吸收过来，这对民间小戏艺术的发展，无形中起到了重大推动作用。同时，由于"半台班"的出现，大戏班中的一些管理方法和演出习俗，不断带进小戏班中，也促进了小戏班向专业性戏班的迅速发展。清末民初许多小戏班都已改变了"草台班"时代那种无衣无箱、以师傅或家长为中心的简陋状况。代之而起的也是本家购置行箱、雇请艺人的常年性、专业性戏班。这一改变，促使小戏的演出基地，逐步由农村转入城市。在三十年代前后，许多城市都出现了小戏班的演出。

还有一种案堂班，是湖南农村早年随着迎祀傩神习俗兴起的一种戏班。在湘东北和长沙一带，祀奉傩神的庙宇叫"案堂"，傩神叫"案神"，迎祀傩神叫"接案"，附随于迎傩演出的戏班则叫"案堂班"。在岳阳境内，曾流传有"四十八案，案案有戏"的说法。附随的戏班有傩戏，也有花鼓和大戏，组合形式与其他戏班无异。在浏阳农村，则有一种组织形式特殊、专演湘戏的案堂班，其人员编制和行当分工，与地方湘戏班不同。民国九年(1920)出版的《湖南戏考》载："湖南浏阳乡间有种戏班，名曰案堂班。随所供之神，到处坐香火。神至某村某家，戏班亦至某家。戏价最廉，脚色极少，人呼'九老图'，无论高腔乱弹及热闹武戏，随点随唱。"据民国年间在案堂班唱过戏的湘剧老艺人说，"九老图"(又称"九条网巾")，即九

个演员。加上场面五人，衣箱把子三人，伙杂一人，戏班总共不超过十八人。九个演员的分行是：生行两人(一唱一做)，旦行两人(一唱一做)，花脸两人(大花二花各一)，小生一人，老旦一人，丑一人。这种案堂班，虽然人数极少，但能演的剧目甚多。包括湘剧连台本戏《目连》、《岳传》、《封神》，与整本戏《琵琶》、《白兔》等无一不能演出。戏中出场人物众多时，一人兼代数角。如演《磐河桥》，规定老旦代袁绍，生饰鞠义兼演刘备，末饰韩馥兼演关羽。龙套、探子都由管箱人员兼扮。每出戏中，何人兼代何角，都有具体规定，临场不能失误。尽管人物众多，演出都能应付自如。因此，凡由案堂班出身的湘剧艺人，一般都能兼演很多行当脚色，并能背记"总纲"(一出戏的全部唱词和道白)；这是一般戏班艺人所难以做到的。由于这种戏班人员少，戏价低，而能演的剧目又多，所以在农村长期受到欢迎。

清末到民国，浏阳最著名的案堂班是金刚头的老案堂班。相传这个班是道光年间随着当地建起三元福主庙(即傩神庙)时成立的，曾常年跟随"福主"在外演戏，"福主"回庙，则在庙前戏台演唱，经费开支则由庙会承担。故戏班演出从未间断，是一个常年性的职业案堂班。学徒世代相传，外班艺人非精通各行当者，很难搭班演出。抗日战争以前，湘剧名演员徐绍清曾随其师彭升贤在该班演出，徐常称老案堂班艺人饱学多能。并说，过去从外地到浏阳境内演出的湘戏班，都要将本戏班有特色的剧目，抄送一个剧本给福主庙，以示敬意。年深月久，剧本累积如山。但各地艺人亦可前去抄录。抗日战争中(1937—1945)，浏阳沦陷，艺人流散死亡，戏班解体，所藏剧本也遭焚毁。抗日战争胜利以后，浏阳棖冲虽又有新案堂班的建立，但已非九人所能演出的案堂班了。

1949年8月，湖南和平解放以后，全省各地大戏班都自动改称剧团或剧社，长期流动在农村演出的花鼓戏班，纷纷涌进城市组建剧团，但一般体制仍沿旧戏班例规，无多大改变。1951年5月5日，政务院发布关于戏曲改革的指示以后，省会及剧团较多的城市相继成立了戏曲改进委员会，进行戏曲改革工作；有些县(市)则由文化馆负责，对一些基础较好的剧团初步进行改革。广大艺人通过学习，政治思想觉悟提高，树立了翻身作主的思想。职业剧团中私有行箱，大都折旧归剧团集体所有；少数艺人行箱则改收折旧费，使剧团由私有制或合伙制向集体所有制过渡。在演出上，通过1952年的全国第一届戏曲观摩会演，广大文艺干部和艺人，都提高了对传统剧目精华与糟粕的认识，加强了合作，开创了净化舞台、上演好戏的新风气。1953年，湖南省文化局成立了第一个国营的湖南湘剧团，还在各地选择了九个职业剧团予以拨款资助，作为第一批民营公助剧团，并配备干部，协助剧团进一步贯彻改人、改制、改戏的政策。随后并在全省普遍开展对剧团的改革和调整。到1955年，湖南全省经过调整并定点登记的剧团共一百零八个(其中大戏剧团七十多个，小戏剧团三十多个)。从此，剧团在各级文化部门的直接领导下，先后建立、健全了行政管理制度，废除了旧戏班的陈规陋习，演职员薪给由过去的"爪子帐"分成，改为固定工资制，

剧团还相继建立了党、团、工会和艺术委员会等组织。演职员中，先后涌现了不少先进、模范人物，有些还被选为各级人民代表，或担任各级人民政治协商会议委员会委员。艺术人员社会地位的显著提高，给剧团带来了崭新的面貌。在演出上，整理改编传统剧目和创作、移植现代戏蔚然成风。在1955年冬举行的全省第二届戏曲观摩会演中，出现了大批得奖的优秀剧目，并选出了包括九个剧种的优秀剧目三十多个，艺人一百余人，于1956年组成湖南戏曲艺术团赴京汇报演出。1958年，"大跃进"开始，有关文艺领导部门号召剧团大演现代戏，民间小戏剧团骤增，过去没有专业剧团的花灯、阳戏和苗剧，也相继建立了剧团，全省剧团总数上升到一百五十余个(部分属文工团性质)，并先后全部改为团营剧团。与此同时，许多大戏剧团以"不适宜演现代戏"而被裁减合并。1960年，国家处于经济困难时期，全省戏曲剧团从一百五十余个精简为一百三十四个，其中湘剧团由十五个减为八个。1962年，除省级剧团外，地(市)以下剧团，大都去掉国营名义，仍改为集体所有制，部分剧团由地方财政部门酌情补贴。1966年，"文化大革命"开始，在"破四旧"的口号下，所有剧团均停止演出，有些剧团甚至将古代戏服装、导具、资料全部烧毁。1969年，戏曲剧团全部被撤销，全体艺术人员下放劳动，集体所有制剧团仅发给每人一百至八百元遣散费，给戏曲艺术团体带来了毁灭性打击。随后，另行组建了一批毛泽东思想文艺宣传队。1970年又将一批宣传队改为包括戏曲、歌舞的小型综合性文工团、队，但有些队不再唱地方戏，而是改唱京剧"样板戏"，变成非京非土的演唱团体。1974年，这一情况初步有所改变，主要剧种开始恢复唱本剧种的腔调。1976年打倒"四人帮"以后，十年的混乱局面才逐步得到扭转。1977年，恢复上演传统剧目之后，上演剧目逐渐增加。特别是中国共产党十一届三中全会以来，被撤销的剧团逐步得到恢复，只有部分大戏剧团因元气大伤而消失，民间小戏剧团却因许多文艺宣传队在1976年以后，陆续改唱民间小戏而骤增。到1982年为止，湖南全省恢复的戏曲专业剧团共一百一十九个，演职员七千三百四十余人。这些剧团中，大戏剧团五十四个，计湘剧六个，祁剧二十个，辰河戏五个，衡阳湘剧两个，常德汉剧六个，荆河戏四个，巴陵戏一个，湘昆一个，京剧九个；民间小戏剧团六十五个，计长沙花鼓三十五个，邵阳花鼓五个，衡州花鼓十一个(不少剧团兼唱长沙花鼓)，零陵花鼓二个，阳戏四个，花灯戏五个，常德花鼓一个，苗剧一个，越剧一个。剧团总数基本上接近1966年以前的数字，只是由于十年浩劫，剧团演出质量下降，演员队伍出现严重青黄不接、行当不齐、人员臃肿、上演剧目贫乏等一系列问题，尚待逐步整顿、调整。

华胜班　常德高腔三大名班(华胜、华升、华庆)之一。起班年代不详。班名始见于明代。常德老郎庙旧存太平缸一口，有"大明永乐二年置　华胜班"字样，毁于民国八年(1919)。明万历时，袁小修《游居杮录》、《珂雪斋近集》载桃源人张阿蒙"携得村伶一部"演出于桃花源，又称"弋阳梨园"，可证明代有本地高腔班。桃源汤家湾古戏台格扇有"老华

胜班，光绪四年五月十六日，上本《文武升》"（高腔《岳飞传》十二本之一），"常德华胜班，壬寅年五月十四日鸿发，又来了"等题记。汤家湾《易公真人戏会簿》载华胜班自光绪八年(1882)至民国七年(1918)，有七次为该戏会演出（合前为九次）。清咸丰、同治间，该班有著名旦脚黎小秋，以演《白兔》、《拜月》、《破窑》、《槐荫》、《双灵牌》等戏见长；生脚王保荣则最擅关羽、岳飞戏；并有名乐师郑发、唐盛福等。清末民初，小生黎旺生以演《拷打吉平》、《逼潼关》著名；正旦大癞子（本名叶双秀），演赵五娘、李三娘、秦雪梅、谢天香等人物脍炙人口；花旦小癞子（本名张玉庆），代表作有《花田错》、《戏仪》、《赠剑》、《泼粥》、《思凡》等剧，并有乐师莫正清等。该班约散于民国九年，其中小癞子、周进生（生）、许长生（丑）、左金凤（旦）、余菊生（小生）等入鸿胜班，组成高、弹混合班。中华人民共和国建国初，尚有原华胜班艺人曾华春、萧福生在常德教演高腔戏。

普庆班　湘剧昆腔班。相传是清乾隆初年由北京来长沙的戏班，官店（宿舍）前挂有乌梢鞭、红黑帽，气派与官衙相似。乾隆后期，该班即以湖南戏班名义在广州演出（见乾隆五十六年广州外江梨园会馆碑）。清人杨懋建在道光十八年(1838)遣戍湖南时，在他的《梦华琐簿》中，记载了长沙普庆班艺人曾漪兰情况。同治年间，杨恩寿在《坦园日记》中，连续有看普庆班演出昆曲剧目《扫花》、《打番》的记载。民国九年(1920)，陶兰荪在《梨花片片》中，追述了光绪初年普庆班演《牡丹亭》的景况。上述记载，说明普庆班是一个从乾隆时即已扎根长沙，并逐渐以长沙语音演唱昆曲的戏班。光绪十年以后，昆曲在长沙衰落，普庆班随之解体，艺人分散转入以高弹为主的清华、仁和等戏班演昆曲。普庆班著名艺人，先后有九麟科班出身的王碧麟、叶金麟、朱德麟、田桂麟、熊庆麟等。光绪十一年(1885)，郭松焘在日记中还记载过熊庆麟的演出。清末民初湘剧界擅长昆曲的名小生周文湘即得熊庆麟真传。

人和班　巴陵戏班。相传创于清乾隆年间。嘉庆、道光间人叶调元的《汉皋竹枝词》，有赞该班艺人高秀芝"风流蕴藉谁称最？唯有湖南高十官"之句。原注："湖南人和班高十，名秀芝，美目巧笑，爪长六七寸，善饮不乱，应酬酒席，雅静宜人。"同治、光绪间，该班由名旦倪春美带领，活动于湖北省沙市、宜昌一带，并开科授徒。光绪二十六年(1900)前后，倪卒于荆州，戏班解体。部分艺人返回岳阳，仍以人和班名继续演出，未几即散。该班以唱做兼佳饮誉湘鄂两省。代表性剧目有《醉杨妃》、《玉堂春》、《凤鸣山》、《上天台》。前期名角有丁元兴（大花）、唐其盛（三花）、梁善林（三花）、周玉龙（小生）；后期有杨飞龙（三生）、贺四（老生）、易尧和（老旦）等。

胡氏坛门　沅陵县以演唱傩堂戏为主的巫坛戏班。活动在张家坪的乐司溪、腊塘一带。该坛世袭十余代。本世纪三十年代掌坛师为胡世金，擅演丑脚。四十年代坛内主要艺人有王祖烈（生、旦）、张大娘（旦、丑）、王宏兴（小生）、谢兴福（场面）等十余人。所演剧目有《孟姜女》、《龙王女》以及《搬土地》等傩堂正本戏。其中《孟姜女》为连台本戏，分数日演

完。有时亦唱辰河高腔《槐荫送子》等戏。该坛傩戏唱腔风味醇浓，并融合了部分辰河高腔，伴奏继承了用唢呐帮腔的傩戏传统。民国三十五年(1946)，该坛王祖烈等赴县城富户陈昌厚、张小恒家还傩愿，大唱傩堂戏，轰动县城。1952年，该坛部分艺人仍有演出活动。

楚南楚胜班　巴陵戏班。清嘉庆二十四年(1819)成立于汨罗大湾杨家。班主杨吉林。道光年间，马胜贤(老生)、戴胜凤(三生兼老生)、喻胜清(靠把)、童胜春(三生)、陈胜美(大花)为该班台柱。道光、咸丰年间，杨秋保(三生)、戴胜凤曾领班往南昌、长沙等城市演出，扩大了巴陵戏的影响，促进了艺术交流。他两人对巴陵戏生行唱腔有所创新和发展。咸丰以后，由大花脸杨敬之掌班，活动于湘、鄂、赣交界各县，以演出严肃，悉心进取而驰名远近。花脸杨春保对净行唱腔用嗓和表演艺术进行过细心琢磨，调整了大花脸与二净戏路。该班历经九十余年，于民国元年(1912)解体。

仁和班　湘剧名班。清道光年间起班，以唱弹腔为主(另有老仁和，是高腔班)。杨恩寿《坦园日记》中记载有同治二年(1863)他在长沙看仁和班演出的《南阳关》、《坐楼》、《黑松林》、《拷寇》、《拾镯》等戏，多为弹腔剧目。同治、光绪年间，湘剧负盛名的花脸广老和法丙，都是该班台柱，时谚有"法丙一声喊，铜锣烂只眼"的赞誉之词。光绪三十年(1904)，戏班由名靠盛楚英担任本家，湘剧著名大靠柳介吾、蒋四大汉、钟林瑞，大净张谷云、李南生、大连、郭少连，小生周文湘、李保云，旦脚彭子林、邓美田、彭凤姣，丑脚太湖等，都在该班演出。该班是当时长沙三大名班之一。光绪末年(1908)，合并于春台班。

文华班　常德汉剧四大名班之一。清道光二十五年(1845)桃源李标所办文华科班期满后，转为正式戏班。故文华班过桃源县境必落李家为"老本家"演出，头本不收戏钱，以示不忘根本。该班于常德五官街(今和平西街)设有长期"官店"。所置标明咸丰年号"常德文华班"黄底赤金字牌，原藏李标家，民国十七年(1928)由本家李宝臣(著名生脚)取走后下落不明。该班创演的第十回以后之水浒戏(称"行时的宋江")，与全部封神戏、岳飞戏合称"三大连台"，并有《五凤吟》、《双蝴蝶》、《朱紫国》、《三难新郎》等剧目，这些剧目或为他班所无，或者剧本、表演、音乐自有家数，是其"一家戏"。演出以打斗杀伐、火爆炽烈、排场雄伟见长。演水浒戏《二招安》，实扮梁山好汉一百零八人登场，调度井然。道光、咸丰间有著名生脚萧盛保，乐师覃大王、陈狮子等；清末民初有生脚李宝澄、粟金福、药葫芦，小生金刚钻，花脸刘华满、张天满，丑脚吴华朗，旦脚王玉红，老旦伍仙霞，乐师蔡春生、曾花八等；其后有生脚艾元松、朱云霞、孙元裕、易新芳、沈新和、朱明禄，花脸刘继宝、罗文满、向元金、陈长茂，小生王文湘、谢绍喜、杨吉林、钟华飞，旦脚筱兰芬、周凤艳、陶芝龙、万金红，老旦钟吉玉，丑脚刘加彩，乐师谭明哲、张元福、聂金生、郭长华、袁忠宪等。民国五年该班曾入湖北，以《打瓦杀僧》等剧与荆河泰寿班合演于沙市。民国十九年请杂技艺人王少明教武功，班内武功为一时之冠。民国三十六年，朱明禄、沈新和、黄天志、钟华飞、罗炳太、潘华猛等青壮年另组新文华班。1949年新老文华班合并。中华人民共和国建国后定班址

于常德，后与同乐班合并为常德市汉剧团。

覃家堂子　约起于道光年间。是大庸县起堂较早，弟子最多的北路阳戏一家班。覃家前三代，全家十二口人均唱阳戏，又从事傩坛坛门。到第四代覃保元接手后，才开始收外姓徒弟。民国元年(1912)，当覃保元的父亲主持覃家堂子时，大庸一带动荡不安，戏班生活困难，于是辗转至桑植、龙山以及湖北鹤峰、咸丰、来凤等交界地区，持续演出达四、五年之久。覃家堂子堂规严格，演出一丝不苟，对继承和发展北路阳戏艺术作出了贡献。名艺人有丑脚覃保元，旦脚杜从善、覃德之，生脚刘思之、覃发之、覃兴皆，花脸覃华堂等。其门徒庹松侠、李耀盛等都较有名。

杨家堂子　约起于清咸丰初年。是凤凰县坚持演出活动时间最长的阳戏一家班。本家杨员外，出身阳戏艺人家庭，因擅于扮演戏中员外形象而得名。堂子以演唱南路阳戏为主，兼演傩堂戏和花灯戏。拿手戏有《芦林会》、《打仓救主》等。这个家班的子弟以唱腔动听，讲究依字行腔受同行称赞。曾吸引凤凰廖家桥、吉信等地艺人前来搭班，因而行当齐全。同治末，杨家堂子改名为四合班，是由长营哨杨员外之子杨光孝，廖家桥刘老喜、田天长，吉信文天送，凤凰城杨正金、姚老五等四处艺人合伙，并以杨正金为本家组成。改名后三年为最兴旺时期，曾在凤凰道台、镇台衙门演出《山伯访友》、《刘海砍樵》，得到道台赏赐银牌，牌上写有"漫道阳春白雪美，且看山花泥土香"，因而名噪一时，誉满凤凰城乡。四合班主要艺人有：生脚杨光孝，旦脚刘老喜，丑脚文天送、姚老五，场面杨光林、杨正金等。光绪二十二年(1896)左右，杨光孝、文天送死，四合班解体。

王家班　邵阳花鼓戏南路戏班。也是湖南花鼓戏最早有女艺人的戏班。清咸丰十年(1860)前后，以王春生一家为主，邀集大园寺龙家兄弟等人，组班于邵阳东田冲之王家。班主王春生(丑)之妻元姑娘，原系当地踩软索、打霸王鞭、赶小唱的民间艺人。王家班成立后，她和师妹大妹子、燕妹子都入班唱戏，习旦脚，开邵阳花鼓戏男女合班之先例。戏班常活动于邵阳、祁阳、江华、道州、永州一带，以及与湖南毗邻的广西边境。王春生与元姑娘演的《大脑壳赌钱》(花鼓戏)、《桂枝写状》(祁剧)，都很有名。早期名角除上述人员外，还有祁剧艺人龙伯卿(生)兄弟。同治、光绪年间，王春生之女一妹子和戴妹子长大，成为戏班名旦；其徒海春堂(丑)、徒孙何银生(旦)，都有名于时。戏班约在光绪后期散班，由海春堂另组海家班。

老天源班　衡阳湘剧戏班。最迟在清咸丰年间已起班于衡阳。班主系一巨富。当时，轰动一时的"花脸王"吴文昌和被称为"下头班子四大名旦"的邓、周、邱、彭等名角俱在此班。清人杨恩寿《坦园日记》中载有同治元年(1862)三月初四日，衡阳"财神殿演老天源部"，"人海人山，万头攒动"的盛况。称该班演出之《斩黄袍》，"生旦净丑颇佳"；并载演《生祭》之旦脚，"为衡郡之鞠部班头"。光绪初年，当场名角为：生行许继龙、张和志，小生蒋开保、陈东莱，旦行彭志学，净行方玉伯、王玉祝、张保和，丑行萧四云、谭麻子等。该班演出，

无论高、昆、弹腔，整本、散折都各尽其妙，在观众中享有盛誉。光绪十二年(1887)，班主病逝，艺人方玉伯、张保和出任班主。光绪十七年，因财力不济，戏班解体。

老吉祥班　衡阳湘剧戏班。组成于咸丰年间。班主为永兴县刘姓富绅。清人杨恩寿《坦园日记》中，记有该班同治初年演出的剧目二十余出，除《观音得道》为高腔、《党人碑》为昆腔外，其余《合银牌》、《金沙滩》、《天门阵》等皆为弹腔。杨对该班名角的表演多有赞誉，尤对名旦张明瑞倍加推崇，把看他的演出比喻为"如好书正不妨百读耳"。光绪二十年(1894)，班主去世，其子刘臣相继任。光绪三十四年刘臣相病故，行箱易主，由李发金当班主。先后当场名角有生行刘希才、刘小才、蒋开宝、蒋友运、陈玉和、李顺生，旦行刘秋桂、周法柏、贺冬林、周云生，老旦陈厚朋、康华玉，净行蒋寿均、陈云祥、谭松月，丑行谭富春，场面彭有町、杨国和等。由于代有名角，班誉长盛不衰。郴州民间有"请神仙易，请吉祥班难"的赞语。民国十年(1921)李发金去世，名角皆被衡阳老春华、大春台争相邀去，戏班解体。

祥泰班　祁剧戏班。活动于清咸丰、同治时期。与吉祥、清华同为郴州地方三大名班。同治元年(1862)春三月，三班同在郴州娘娘庙"打窜台"，互相角胜争雄。杨恩寿在《坦园日记》中对祥泰班的演出，尤多赞语。谓祥泰班演员阵容整齐，尤以旦脚喜红最为出色。还记载有喜红"……姓周，又名秀凤，祁阳人，时年十九"。"《吃醋》乃喜红得意作也"。杨恩寿还记有他的同僚狄小峰对喜红的评价："是儿若入星垣，亦在鼎甲之列。"杨恩寿对祥泰班之生、净亦推崇备至，但未提姓名。散班时间不详。

陈兴泰班　岳阳花鼓戏班。岳阳新墙河陈兴泰家的世袭班子。班主陈兴泰是旦脚演员，清道光时人。戏班约起于咸丰、同治年间。光绪时，陈兴泰之子陈言则(琴师)袭为班主。清末民初，陈言则之子陈景权、陈礼权又继承祖业。戏班一直延续至民国二十九年(1940)日军入侵岳阳后解散。该班早年流动于岳阳的白羊、长湖、新墙、黄沙、步仙一带，数十年盛演不衰。先后在班著名艺人有蒋河清(丑)、杨伯成(丑)、蒋春奎(正旦)、杨连成(婆旦)、涂四斌(小生)等。常演剧目有《张广达上寿》、《青龙桥》、《赶春桃》等。

土坝班　长沙花鼓戏班。活动于宁乡流沙河、花园一带。起班年月不详，仅知土坝班的创始人之一黄道开(旦)，为清道光年间名旦左二的徒弟。与黄搭班的艺人刘学廷(丑)、黄五(旦)、唐四九、陈作章以及黄之艺徒喻明亮(旦)、石章和(丑)等对土坝班的发展均有贡献。土坝班以《调叔》、《反情》等风流戏见长，亦擅《赶桌》等武戏。清末民初，花鼓戏受湘剧影响，亦花亦湘的半台班相继崛起，土坝班名存实亡。土坝班的艺术骨干多自立门户，戏班此起彼伏。如王仙林以廖石珍(生)、喻吉香、文济慈(旦)、胡寿颐(小生)等艺人为班底，组建楚华班，后易名楚林班；唐少全(小生)与陈作章、王命生(旦)等共建春萱班，后易名楚云班，曾活动于华容、安乡、沅江等地。

泰益班　湘剧戏班。起班年代不详，但清同治二年(1863)已是长沙城内名班。据杨恩寿在《坦园日记》中记载，他在同治二年看过泰益班《回营见母》、《飘海》、《反关》、

《坐楼》、《取宛城》等剧目，说明该班是弹腔为主并唱高昆的班子。光绪初年，该班名靠杨湘南之《教枪》，与武生陈如瑞之《射戟》，备受观众欢迎。时谚有："众位先生慢些吃，吃了饭来看泰益；不是《杨滚教枪》，就是《辕门射戟》。"光绪中期，长沙各戏班大都取得豪绅富贾资助添置新行头，泰益无力与之抗衡，名角锐减，营业渐衰。光绪二十年(1894)前后，大部分人员合于春台班；另一部分人则以泰益科班学徒为班底，组成新泰益班，后又称泰益顺。但终未能挽回颓局，不久即告解体。

老天元班 祁剧戏班。清咸丰、同治时期在永州境内流动演出的江湖班。与老四喜、福禄祥并称为当时三大名班。班主姓名失考。活动时间约三十年。该班拥有一批出色演员，为后世所称道。据著名鼓师刘道生遗留手稿记载：前期有胡德孝(生)、陈玉官(生)、何景祥(小生)、王和珍(旦)、张柳如(旦)、费老大(老旦)、邹镇龙(花脸)、邓如鹊(丑)、刘鸿运(鼓师)；后期有刘洪喜(生)、周如智(小生)、徐莲香(旦)、尹庆香(花脸)、周凤林(即周三毛，丑)等。老天元演出以弹腔为主，兼演高、昆戏，《目连传》、《岳传》、《观音戏》等连台高昆戏，是秋后常演剧目。散班年月不详。

天元班 常德汉剧四大名班之一，传说起于明代，有朱状元为写班牌，但班史难考。清末以来，常德五官街(今和平西街)有天元班长期"官店"。该班表演唱念讲究字眼，着重剧中人物内心刻画，尤长于"三国"戏。如《打督邮》、《战渭河》、《张松献图》、《舌战群儒》、《群英会》、《华容挡曹》、《骂朗破羌》等戏，都不同于一般江湖路子；演技、锣鼓，多有独特处理；念白清晰，唱腔不带闲字；张飞脸谱、白口独具一格；另有《紫金鱼》、《百花诗》等皆其"一家戏"。清末民初高腔衰落，高腔班艺人成批进入天元，故《思凡》、《祭头巾》、《化子拾金》等不少高昆戏赖该班以传。因该班剧目、表演较重文雅，故为府、县官衙及学官士人所赏，常承应文衙官差。咸丰、同治间有著名生脚茶盖子(本名童其山)，花脸潘玉茂、陈福兴，丑脚胡春阳，旦脚刘玉美。清末民初有生脚彭桂禄、李宝恒、龚大全、谢福元，花脸赵玉刚，旦脚马文泰，丑脚何玉彩、杨金亮、黄文堂，老旦王鸣凤，场面唐双福、唐湘九、石狗儿等。稍后有老生向洪泰、张荣福、冷太春、万千元、艾元松、燕加刚，小生王元禄、戴华美，花脸吴盛保、钟宝昌、张太文、童茂太、毛太满、高长奎，丑脚邱吉彩、江文炳，旦脚贾天花。乐师有水鱼(姚桂庭)、牛儿(贾云丰)、大婆娘(陈春甫)、小婆娘(赵湘成)、刘炎卿等。民国二十四年(1935)，管事张云福请来林学贵教京剧武功，经过融化，常德汉剧武戏为之一变。民国二十八年，该班与湖北汉剧抗日一、二、三、四、五、六、八队及常德小天华班合组津澧劳军公演团，进行抗日宣传和募捐劳军演出。民国三十五年，行帮与商界集资，于常德为该班修建天声戏院，乃有固定演出场所。二十世纪五十年代初期，该班进入湖北，改名为湖北公安县汉剧团。

云龙班 辰河戏班。同治间浦市籍生行艺人李孝昆在贵州铜仁创办。唱高腔。活动于湘黔毗连地区。光绪元年(1875)赴贵阳，为湖南会馆复修后"踩台"，由此留贵阳演出。光绪七年回铜仁。民国元年(1912)，李孝昆因年事已高，无力经营，遂将行箱转让芷江县

便水富绅李洪发。李沿用云龙班名，延聘高腔著名生脚傅汉臣，小生吴宏喜、姜清云，花脸杨魁五，丑脚陈贵豹等人组班，在芷江城乡颇有声望。民国二年，戏班为加强阵容，邀请常德弹腔艺人生脚吴金凤、张荣福，旦脚陶荣宏，老旦李金寿等人联合组班，再次前往贵阳，演于黔舞台。云龙班的再次远行扩大了辰河戏和常德汉剧在西南的影响，并与川班进行了艺术交流。民国四年，戏班部分艺人还前往昆明搭滇剧班，因难以同台，仅一月即返。民国六年，艺人思乡心切，加之高、弹两路艺人之间不够团结，各自回湘，云龙班遂散。

同福班　荆河戏班。清同治年间，临澧县蒋姓富绅创办的"福"字科班三年期满后，在临澧县城组成同福戏班。艺人主要有生脚唐品福、周双福，小生陈文福等。在临澧、石门、澧县、安乡、南县和湖北松滋、公安、石首等地活动，享名于时。光绪末年，蒋又先后开办了"同"字和"安"字两科班，科满后即分别成为同庆班和安庆班。二十世纪二十年代末，两班相继解体，部分艺人亦投同福班，力量充实；加上外地名角纷至沓来，阵容更为整齐。三十年代后，著名艺人有生脚杨化富，小生潘化林，旦脚瞿翠菊，花脸许宏海，小花脸王从化等。同福班的艺术活动，延续近一个世纪，对发展荆河戏艺术作出了重要贡献。1954年，临澧县以同福为班底，建立国风湘剧团。次年，定名为临澧县荆河剧团。

瑞凝班　常德汉剧四大名班之一。据传起于明代，但早期班史难考。清末在常德四眼井巷有长期"官店"。是府城四大名班之一。据桃源汤家湾《易公真人戏会簿》载，该班自光绪十九年至三十一年(1893—1905)，曾四次为该戏会演出。戏班兼营旅店，多湘西、黔阳上河客商，故瑞凝的戏颇受上河观众欣赏。同治、光绪之际，贵州提督凤凰人田兴恕曾特邀瑞凝班演出于镇筸(即凤凰)。湖南提督马如龙在常德时，特别赏识瑞凝名丑曾彩宝，每逢朔望必召瑞凝演出于军门。该班的《七星会》、《乌龙院》、《闹江州》、《清风寨》、《浔阳楼》等《水浒》前十回剧目，称"背时的宋江戏"；并有《御果园》、《黑白斗》、《高唐草》、《斩雄信》、《尉迟装疯》、《龙门阵》、《五花洞》等戏，均有独特的表演与锣鼓，是其"一家戏"。四大行当以丑、净列于前茅；其唱词常用薄荷、勒贴、吾五等较窄的韵辙，别出心裁；丑脚台词时出趣语警句，诙谐而不庸俗。同治、光绪间著名艺人有丑脚曾彩宝，花脸王金奎、何光晓，老生王黑儿(春福)、曹长林，旦脚顾震宝。其后有丑脚王玉彩、陈祥元、罗天泰，花脸陈祥金、蔺元生，旦脚文祥翠、文太芝，老生荣楚宝、顾太典等。近期有生行文绍禄、邹清福、王明寿，净行罗武刚、王清松，乐师谭兴皆、王明卿等。中华人民共和国建国后，该班定居于慈利，1955年改名慈利县汉剧团。

天庆班　祁剧戏班。清同治、光绪时期宝庆府有影响的江湖班，约有三十年历史。活动范围除宝庆所属各县外，还远至湘西洪江一带。班主姓名不详。在天庆班从艺的名艺人有曾延长(生)、蒋宝珍(生)、张宝龙(生)、曾莲香(小生)、张宝金(旦)、萧翠宝(旦)、杨玉松(老旦)、蒋宝奇(花脸)、刘永和(花脸)、邹月华(丑)、罗洪清(鼓师)、李和卿(鼓师)、安继庭(琴师)、刘富贵(琴师)等。演唱以弹腔为主，高腔亦占重要地位。尤以演唱高腔连台本戏

《目连传》、夫子戏、观音戏在观众中享有声誉。

大兴班 长沙花鼓戏益阳路戏班。约于清同治、光绪年间，由赵松山(净)、赵兰山(小生)两兄弟起班。活动于桃江九都冲、三官桥一带。主要艺人有彭桂香(旦)、李贵林(旦)、文仲池(旦)、曹明才(生)等。演出剧目有《游春》、《蓝桥》、《调叔》、《偷诗赶潘》、《曹安杀子》等。清末民初是大兴班的鼎盛期，有艺人近五十名，并形成了亦花亦湘的半台班，经常是上午唱湘剧，下午演花鼓戏。活动范围到达安化、益阳、沅江一带。二十世纪二十年代，大兴班行头数易其主，先后有桃江的湘剧艺人张少保、蒋玉环以及益阳杨林坳的花鼓戏艺人田华昌等为其班主。三十年代初散班。

吴茂兰班 岳阳花鼓戏班。光绪八年(1882)组建。艺人吴茂兰为班主。该班多在今汨罗县境内乡镇流动演出，岳阳县的黄沙、荆州、黄秀、大明、公成、鹿角、荣家湾、新墙、步仙等地，亦系其活动地域，是岳阳花鼓戏影响较大的戏班。二十世纪五十年代初，岳阳县黄沙街马桂林为班主的戏班，就是它的延续。先后在该班从艺的名艺人有罗来献(小旦)、梅南香(小旦)、吴素年(正旦)以及敖春荣、董君里、李庆祥等人。

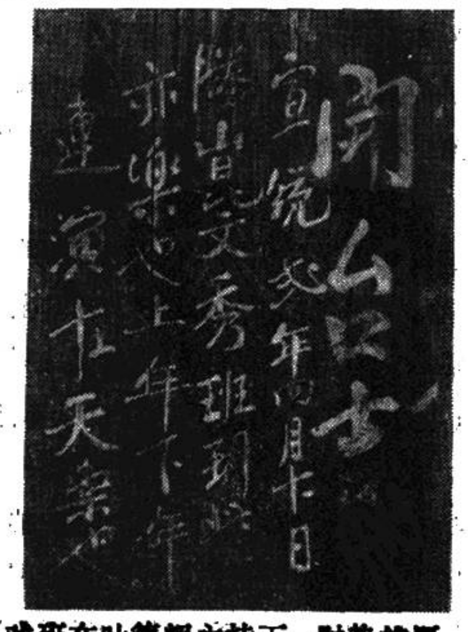
清华班 湘剧戏班。清光绪十年(1884)左右，由官宦子弟吴少云起班于长沙。吴系浙江绍兴人，其父在同治年间，曾充湖南巡抚王文韶幕僚，在长沙置有大量产业。吴本人亦曾纳资捐官候补。因爱好湘剧，且与名小生张红云、李紫云相契，出资起清华班，由张红云担任班主。创班之初，官店设长沙尚德街(后迁福源巷)，门前挂"清朝冠冕，华国文章"对联，气派不同一般。由于财力雄厚，改当时的布质、呢质服装为缎质绣花，开湘班服饰改进之先河。湘剧名角如：小生张红云、李芝云，大靠李桂云，唱工言桂云，花脸秦庆廷、王春泉、柳红鸾，旦脚易裕福、帅福姣、漆全姣、郭咏姣(人称小旦三姣)，丑脚苏迎祥、胡普临，笛师邱义林等，都先后在该班唱戏。由于人才汇集，演出剧目不仅限于弹腔和高腔，并且能演昆曲，官绅多延聘该班应堂会。光绪三十三年前后，湘绅叶德辉为了充实他办的春台班阵容，以权势罗致清华的大部分名角合入春台班，小生李芝云气愤之下，乃率领部分人另组仁寿班，清华班从此解体。

天福班 常德汉剧戏班。约在清光绪十一年(1885)，湘西人李玉廷(原永绥厅清军绿营兵标统，洪帮首领)起双美班于花垣，有郭洪玉、吴洪美(后改名金凤)等洪字科艺人。光绪十四年，该班随李玉廷迁移常德，改名天福班。《易公真人戏会簿》曾载该班在光绪十七年演出于桃源汤家湾。该班附设的金字科班，出有王金逵、粟金福、张金榜、阮金梁、胡金云等大批名角。成员多来自湘西，有不少苗族演员(如阮金梁、石金远等)。该班虽服装较旧，全是布制，但因新秀辈出，演员阵容整齐，演出认真严肃，在观众中威望日高。光绪二十四年，"戊戌变法"失败，李玉廷因参与维新派唐才常的活动被株连，丢下戏班、行箱离开常德。天元班胡金云拉出阮金梁、石金远等人办起同乐班，天福班因而解体。部分人员散入常德其他各班或流入湘西、黔阳。郭洪玉等，则于光绪二十九年用天福行箱组成

郭福泰班，曾维持数年，后因郭洪玉入黔而散班。

老春华班　衡阳湘剧戏班。清光绪十七年(1891)，老天源班解散，富绅陈春府购得行箱，接受全班艺人，加聘外地名角，在其家乡耒阳县间架桥三里冲组班。陈以其名中春字冠首，定名“春华”。全班达八十余人。民国十六年(1927)，陈春府去世。此后，行箱几经转手而班名未改。民国二十八年改编为湘南抗敌衡阳湘剧宣传一队，编演抗日戏剧。抗战胜利后，恢复戏班旧制。1950年，戏班定址衡阳市。次年，与大春台、大吉祥联合组建为衡阳统一湘剧团。老春华班阵容整齐。创办初期，有生行许继龙、张和志，小生蒋开保、陈东莱，旦行彭志学、周法柏，净行方玉柏、王玉祝、张保和、蒋寿坤，丑行萧四云、谭麻子，场面杨纯和等。后期有生行颜连宝、李禹门、袁文生、伍启度、陆金龙，小生杨福生、易昌，老旦陈春两，旦行周云生、常亚兰、陈丙生、王桂枝(女)、罗冬凤(女)，净行谭松月、陈春和、陈云祥、谭保成，丑行谭富喜、刘天喜、陈佳喜(时称“三喜”)，琴师杨忠朝等入班当场。该班上演剧目丰富，是民初以来衡阳湘剧唯一“高、昆不挡”的戏班。尤以擅演《目连》、《混元盒》等连台本戏，深受观众欢迎。

昆文秀班　清末湘南一带极负盛名的昆腔班。光绪十九年(1893)成立于桂阳。本家萧晓秋、萧仁秋。该班名角荟萃，行当齐全。老生刘翠红，嗓音宽亮，做工稳重，以演《钗钏记》李若水、《连环记》王允著称。小生周流才，嗓音、扮相好，文武兼长，饰《玉簪记》潘必正则儒雅潇洒，饰《连环记》吕布则英俊刚强，且擅演穷生戏。刘翠美是著名旦脚，闺门旦、贴旦皆能，唱做细腻，《浣纱记》饰西施，《西厢记》扮红娘，性格各具。净脚雷鼎堂，声若洪钟，功架有力，擅演《荆钗记》的万俟卨、《三闯负荆》的张飞。丑脚李金富，口齿清楚，动作干净，《义侠记》中武大郎的矮步功，《刺梁》中的水袖，《下山》中的耍佛珠，都是他的拿手之作。鼓师胡昌福、笛师陈四成，是昆班著名乐师。该班剧目丰富，以正本戏为主，能演《浣纱记》、《连环记》、《寿荣华》等三十多本传奇。各地观众都以能抢先聘到文秀班演戏为荣。光绪二十一年在桂阳樟市太平村演出时，当地以“文雅衣冠，当场出色；秀灵子弟，按节传神”的对联贴在台口来赞扬戏班。演出活动范围以桂阳为中心，遍及嘉禾、新田、蓝山、临武、宜章、宁远、常宁等县。光绪二十八年，大部人员转入福昆文秀班。这个班的本家为郑光福，是昆班名净，故班名冠以“福”字。名角谢金玉、张宏开等都曾在该班演出。



春台班　清末长沙城内著名的湘剧戏班。光绪二十年(1894)前后，由长沙官绅王益吾、叶德辉等集资，邀合长沙城内太和、泰益两个名班为基础组成。戏班在叶德辉主持下，财势雄厚，

号召力强，成班之日，名角云集。在当时长沙城内，是行头富丽，行当齐全的大戏班。王益吾曾自豪地将春台班比作"王闿运的文章，能独步天下"。光绪三十年后，叶德辉等辟孚嘉巷宜春园为春台班固定演出场所，开长沙湘戏班进入剧场售票演出之先声。后与在织机街同乐园演出的京剧三庆班交换演出场地，将同乐园改为同春园，并以春台班部分主角另组同春班。宣统二年(1910)全部人员并入同春，春台班班名从此取消。早期名角有孙小山、王祥临、周益德、毛德云等人，后期有柳介吾(生)、夏庆成(净)、金清元(小生)、姚兴云(净)等。

贴万班　巴陵戏班。光绪二十年(1894)前后，由两广总督刘璈之子刘千夫起班，并辟岳阳城内刘家公馆(后改忠义祠)为艺人宿舍和排演场。刘以"纵贴万金，在所不惜"之义来夸耀此举，故取名"贴万"。该班常有六十余人在班，装备精良，名角汇集。其中"巴湘十三块牌"中的名角，如老生马元泰，"盖天古佛"二净雷元金，三花杨元地，大花郑同庆，小生杨和凤、姚德和，正旦张和秀，跻子周普美，老旦□继贤等，都在该班。名艺人外出时，常乘轿往来。且多为岳州府所辖州县官绅迎宾宴客演唱。逢年过节，偶演于岳阳城内各庙台之上，市民以一睹为幸事。该班由于名角多，又常在一起切磋技艺，对巴陵戏内八功、外八功等表演艺术作过较深的探讨和总结。宣统元年(1909)，由于刘家势败，戏班解散。

天福班　辰河戏班。最初是辰河戏中最早学弹腔的科班，清光绪二十一年(1895)起班于洪江。班主杨官福，系洪江官绅。同治、光绪年间，荆河戏同福科班出身的周双福与松泰科班出身的周松贵两兄弟，先后来辰河戏班唱戏，是将弹腔带入辰河高腔班中最早的两位艺人。他们先后在洪江、靖县、黔阳等地，连续办过六个弹腔科班，为辰河戏培养了不少会唱弹腔的艺人。天福班起科时，就是聘的周氏兄弟为教师。他们的办科方法是：教学弹腔戏一百天后，学徒即到高腔班中登台边学边演，并随班学习高腔戏。天福班开始虽为弹腔科班，但学徒经过百日训练后，科班便变为戏班，吸收了一些高、弹艺人入班演出，学徒则可高、弹均学。这个高弹均唱的班子，一直延续到宣统元年(1909)始散。科班成名演员有生脚袁天福、胡天祥，花脸李天海、粟天楚等人。

云开班　衡州花鼓戏班。起班于光绪二十一年(1895)，是衡山的常年四季班社。活动范围遍及衡山、湘潭、攸县、茶陵、安仁、酃县、醴陵等县。班主丁云开(旦)，结交甚广，极重江湖义气，在他的数十年艺术生涯中曾传授门徒五十余人，对培养花鼓戏艺人作出一定贡献。著名艺人廖谷生(生)、瞿梦泉(生)、廖福基(生)、曾顺号(旦)、罗友余(旦)、曹八(生)、赵天成(丑)、刘秋成(旦)等皆出自云开班。

老同春班　衡阳湘剧戏班。起于清光绪二十五年(1899)，班主为著名花脸欧正春。他青年时代曾在江西习武，交游甚广。组班后，欧亦常率戏班活动于赣南吉安、泰和等地。所到之处，颇受欢迎。先后在该班当场的艺人有：生脚彭春荀，旦脚段启仁，花脸朱金泰，丑脚刘诗书等。至民国十年(1921)，由于彭春荀、刘诗书相继去世，戏班力量减弱，声誉下

降。民国十三年欧正春暴病身亡，戏班即告解体。

大春台班 衡阳湘剧戏班。清光绪二十五年(1899)，由永兴籍旦行艺人李雨顺组班，以演唱弹腔为主。起班之初，除延聘本地名旦周法柏、名净蒋寿均等外，又至湘潭、茶陵约请长沙的湘剧生脚李全荣、李顺生、毛国发入班。开锣公演时，因长沙艺人唱的南北路，花腔迭起，使人耳目一新，获爆彩，声誉日上。衡、郴两路生脚王春臣、唐华兰，名净陈云祥、袁隆品，名丑刘天喜等相继前来搭班，戏班更为兴旺。民国二十四年(1935)，李雨顺重病，临终将行箱赠给戏班当场艺人李全荣等六人，戏班亦随之由包帐改为分帐。民国二十八年，戏班改编为湘南抗敌衡阳湘剧宣传总队，先后由李全荣、刘汉钧任队长。抗日战争胜利后，戏班恢复旧制。此后当场艺人有老生罗金城、刘汉钧，花脸曹金彪，旦行女艺人王桂枝、罗冬凤等。1950年定班址于衡阳。次年，与老春华、大吉祥合并，组成衡阳统一湘剧团。

同乐班 常德汉剧四大名班之一。清光绪二十六年(1900)，天福班解散时，天元班胡金云与讼师刘小霞合谋，并得木材商文竹婆资助，拉天福、天元人员，另组同乐班，在常德雷祖殿(今和平西街)设立长期“官店”。该班“一家戏”有《施公案》和《紫金山》、《天马山》、《八卦山》、《飞雄山》、《北邙山》一类“山头戏”，尤以《西厢记》、《贵妃醉酒》等旦脚戏著名。该班前期名角中，旦行有胡金云、胡春凤、周洪翠、周双菊，生行有李春锦、龚玉寿、王文松，小生有何玉明、罗同桂，花脸有郭国彩，丑脚有潘宝典，乐师有石狗儿(亦擅演《小别窑》之摇旦)等。光绪三十一年该班随商人之木排去汉阳鹦鹉洲，演出《北邙山》等剧于湖南会馆，与京剧、湖北汉剧有所交流，乃改巴巴头而贴片子，用长发辫，以水袖代罗口袖，生脚面部也擦粉，打击乐加用苏锣。民国五年(1916)，该班再次去汉阳，并演出于汉口老埠戏院。有名净李锦生、刘桂凯，旦脚刘洪翠等，演出《紫金山》、《齐星楼》等剧，以《火烧绵山》等做工戏与湖北汉剧再次交流，并在武汉添制新式服装。民国三十一年该班“官店”被日机炸毁，只得赴县、乡演出。桃源县政府以该班组成桃源县抗敌化妆宣传第一队，王文松任队长，李福祥、胡定国(管班)任副队长。成员共三十五人。曾演出《戚继光》、《最后两弹》(写东北抗日游击队故事)等爱国剧目。是年冬，该班与湖北汉剧抗敌宣传第五队联合演出于桃源县黄石。民国三十二年冬，日军入侵常德，艺人集体逃亡于桃源紫霞山，管事向元金携款而走，被迫散班。民国三十三年初，日军撤离常德，王文松等重起同乐班，演出于桃源乡间。中华人民共和国成立后，该班重归常德，后与文华班合并为常德市汉剧团。该班后期名角中，生行有王文松、罗炳太、雷华禄、聂仙禄、傅华亮，旦行有李福祥、萧兰芳、廖艾芳，净行有毛太满、张元玉、莫长锋，丑行有邱吉彩、萧庆福、姚清彩，小生有罗炳银，老旦有周吉芳，乐师有龚光新、聂长发、李春柏、燕金汉等。

得胜班 长沙花鼓戏班。起于清光绪年间。为湘剧艺人鲁文智的湘戏班改组的亦湘亦花的班子。原在西湖一带演唱，曾将大量湘戏移植成花鼓戏，很受农民欢迎。随后，

鲁文智的部分艺徒均沿用得胜班之名，自立门户。最初是华容王三洛（小生）、刘瑞清（旦）、虢福初（生）等起的花鼓戏得胜班，兴旺一时后，由安乡刘新华接管。继而华容邓三酒匠（丑）以师公出身的陈氏兄弟为台柱，再树得胜班。安乡刘树章（生）以叶长元、叶培元兄弟为班底，也办了花鼓戏得胜班。刘病故后，叶氏兄弟另起楚南得胜班。民国二十八年（1939），南县彭阳保曾弃艺从商，出资收买得胜班的行头，招集原班人马，在茅草街再树得胜班旗号。此班断断续续，直到1954年才最后解散。

荣华班 衡州花鼓戏班。起于衡阳县蒸水流域（草河）。俗称草河班或西乡班。光绪中叶，由著名花鼓艺人屈毛（旦）组建而成，是衡州花鼓第一个常年四季班社。屈毛才艺出众，戏路广，人称"滚塘草鱼"。由于他名气大，号召力强，故一时名角云集。俗称"马灯三鼎甲"的丑脚罗玉足、王春茂、王其林皆出自该班。民国十二年（1923），屈毛与王凤臣代表荣华班，在衡阳城加入老郎庙，是衡州花鼓戏最早加入城内老郎庙会的戏班。屈毛去世后，戏班曾一度中落，后由屈之堂弟屈荣卿（生）继任班主。为了振兴荣华班，他将祖遗田八斗（亩），全部典出，为班内更新行头，雇请湘剧教师加强基本功训练，声名复振。衡州花鼓艺人皆以出身荣华班为荣。张廷玉即是该班培养出来的著名小生。戏班一直活动到解放前夕。后来部分艺人加入了衡阳市花鼓戏剧团。

兴旺园 邵阳花鼓戏班。清光绪二十八年（1902）前后，由居住在邵阳城内的艺人，邀集东、南、西诸路名角组班。初期，因官府严禁花鼓戏入城，演出多在城郊乡镇九公桥、迎仙桥以及隆回、洞口、武岗等地。民国十六年（1927），戏班曾远到贵州演出。同年，应湖北汉口宝庆码头宝庆府同乡高价邀请，在汉口新市场二书楼售票演出，深受欢迎。民国二十年，戏班解体。该班早期名角有曾玉生、唐玉生、夏云桂、王青云、张仁清等，后期有何银生、王佑生、李鸿钧、杨发生、罗林生、廖玉胜等。

同春班——新舞台 长沙城内著名湘剧戏班。清光绪晚期（1904—1908），官绅叶德辉将其所办春台班迁至织机街同乐园（戏园）后，改同乐园为同春园。同时，罗致清华、同庆两班与春台部分人员合并，共组同春班（春台班牌名仍保留）。宣统二年（1910），又邀仁和、庆华两班合并，并取消春台班牌名，统称同春班。当时演职员达三百多人。湘剧精英，罗致一堂，为湘剧有史以来最大的戏班。戏班设总执事一人，执事若干人，总管戏班事务，大事向叶德辉请示执行。全班按演员艺术水平高低和行头好坏，分天、地、玄、黄四等。天、地字号班子在戏园和堂会演出，玄、黄字号班子则包演庙台戏，戏价亦按四等取值。天字每场二十四串钱，地字二十串钱，玄字十六串，黄字十二串。演员工资按艺术水平高低付酬，相差悬殊。戏班班规严格，管理有条不紊。辛亥革命后，叶德辉将同春班事务，全部转交班内有声望的艺人李芝云等三十一人管理，本人退居幕后。从此，人们又称同春班为"卅一堂"。民国三年（1914），"卅一堂"内部发生矛盾，少数人离去，管理人员稍有变动，但戏班依然人才济济，不失名班声誉。民国十年该班曾以最佳阵容赴汉口演出，影响很大，唱

工言桂云在观众中曾获得"南叫天"的称誉。民国十二年后，由于不少台柱相继病逝或离去，号召力减弱，戏班稍现衰落。民国十六年，叶德辉死后，同春班重新改组，由名靠孔青玉、小生王华运等五人组班，称"公和福堂"，但班名仍旧。民国十八年，由名唱工陈绍益等接手，改名仁寿班，将戏班迁往育婴街新舞台，阵容加强。从此，观众只称新舞台。民国二十七年长沙大火之后散班。

这个班从清光绪后期创班起，到散班止，前后三十余年，班大人多，名角云集，因而剧目演出各有固定搭档，许多折子戏，如《打猎回书》、《描容上路》、《扫松下书》、《抢伞拜月》、《打雁回窑》、《赶斋泼粥》、《乌龙院》、《桂枝写状》、《百花赠剑》、《水淹七军》、《辕门斩子》、《黄鹤楼》、《借箭打盖》、《叫城战荡》、《摸鱼闹江》、《兄弟酒楼》、《哑背疯》、《卖画杀舟》等，在这些名家的长期合作反复锤炼中，成为湘剧舞台艺术珍品。前后名角有：生行盛楚英、李桂云、柳介吾、言桂云、吴藻临、陈绍益、陈汉章、欧元霞、师青云、孔青玉、朱仲儒、陈松年；小生李芝云、聂梅云、粟春临、周文湘、易益春、吴绍芝（后去湘春园）、唐树生、王华运；旦行帅福姣、彭凤姣、陈雪痩、刘啸霞、龚元绂、汤彩凤；老旦陈咏铭、田华明；净行张谷云、秦庆廷、李南生、徐初云、罗裕庭、贺华元、罗元德、廖申翥、梁金鑫；丑行苏迎祥、胡普临、傅富春、何稚云、姚华定；乐师有师葆云、傅儒宗等。

清和班　荆河戏班。清光绪三十四年（1908）成立于澧县县城。初名清华班，多演庙戏、会戏。民国五年（1916），县城又成立一个中和班，未几两班合并，改班名为清和。早期，清和班艺人主要有生脚伍春华、谢升和，小生陆和飞、张申华，旦脚谢福香，花脸任和猛，小花脸蒋玉和等。活动区域遍及澧县、安乡、石门、慈利、龙山和湖北松滋、公安、石首、监利、鹤峰等地城乡。二十世纪四十年代初，后起之秀生脚杨新保、佘未精，花脸唐天炯，小花脸王觉彩等相继入班，阵容更为可观，艺声蜚著，各地争相聘约。民国三十四年，清和班改称翊武剧团。中华人民共和国成立后更名澧阳剧团。1955年剧团划归石门县领导，定名为石门县荆河剧团。

松秀班　荆河戏班。建于清光绪年间。相传慈利县朱姓之女，喜爱看戏，嫁到津市陈家，遂以戏班陪嫁，戏班亦因此女名松秀而得名。早期，松秀班以演唱旦行戏见长。主要艺人有生脚田育远，小生张茂喜，旦脚向凤喜等。春夏多在津市的寺庙、会馆内演出，秋冬则多唱乡村草台戏和庙戏，足迹遍及湘西北及其毗连的湖北境内。二十世纪二十年代末，松秀班在津市河街建戏院，始有固定演出场所，一般不再演唱庙戏和会戏。松秀班名角荟萃。民国以来，生脚滕和英、彭化万，小生欧清喜，旦脚何彩玉、伍彩霞，老旦王香席，花脸李楚祥，小花脸安复太等，都是荆河负有盛名的艺人。民国十九年（1930）和二十五年，先后招收过两批艺徒（第一批为女徒）。其中生脚刘松福（刘远志）、罗松林，旦脚庹松霞、裴松枝等，都深受群众欢迎。中华人民共和国成立后，松秀班改称群众湘剧团，1955年定名为津市荆河剧团。

仁风班　邵阳花鼓戏东路戏班。光绪末，黎友廷以巫教坛头为主，组班于邵阳仁风桥，延至1949年。该班行头简单，人数时多时少，演出多与巫坛“法事”结合进行，谓之“内台法事外台戏”。各行脚色多为既会唱花鼓戏，又会行教的“玄黄弟子”，仅有个别专业唱戏的艺人。戏班常活动于邵东、邵阳、武岗、新宁、城步一带。早期名角有黎友廷、唐丁山、张洞廷、陆干卿、宁石才、赵瑞生、孙春堂等人；后有张凤仪、黎德生、姚典卿等人。

尧林班　岳阳花鼓戏班，清末组建于临湘。班主李尧林本系富户，他办班讲究艺术质量，常不惜重金聘请各路名角，对于“挂牌子弟”，又加额外报酬，艺人则以能进此班为荣。因此，戏班名角多，行当齐全。清末民初的袁银秋、王仲秋、卢远泽、潘胜先等均成名于此班。此后，邓渭元、方文珍、周怡生及湖北通城名艺人许国南等都曾为该班聘用。戏班演出获得了湘北、鄂南毗邻地区数县观众的称誉。该班于1949年散班。

三和堂　衡州花鼓戏班。清末，由衡阳县南乡（现衡南县）名丑盛阔口组班，活动于湘南各县。盛去世后，先后由他的门徒李国石（丑，艺名银狗）、阳昌吉等任班主。二十世纪三十年代初，曾数次进入江西砻市（现宁冈县）、莲花、永新、吉水等县演出。花鼓名旦阳昌凯（冬狗）、唐家邦（金伢子）均出自三和堂班。民间有“阳冬狗的唱，唐金伢子的相”的口谚流传。所演小戏《蓝桥会》、《小姑贤》、《逃水荒》等，均为当时班社所称道。五十年代名旦谢昭儒，亦出自该班。中华人民共和国成立以后，部分艺人参加了衡阳市花鼓戏剧团。

春华班　常德汉剧戏班。常德汉剧天福班解体后，不少人先后进入沅水中上游。光绪末年，舒金宝（生）、刘金福（生）、李金林（小生）、石金远（净）、杨金亮（丑）、邵玉凤（旦）集结于沅陵，因天福班前身双美班在上河夙有声誉，便仍挂双美班牌演出。后值双美班原起班人李玉廷以军功升官回湘西，辰州（沅陵）知府鲫某遂将双美班改名春华班，并亲笔书写班牌以逢迎李玉廷。不久，春华班便以洪江为基地，成为常德汉剧较早定居上河的班社。该班足迹远及贵州铜仁、锦屏、松桃、玉屏、黎坪、天竹及四川秀山、涪陵等地。班内演员刘金福的《铁冠图》名噪一时；舒金宝的《赶春桃》，在当地有“春华班的戏不要问，小婆子（小老婆）挨棍”之谚；杨金亮在凤凰演《花子拾金》，湘西镇守使、辰河道尹田凤丹特给彩银五十两。民国十年（1921），田竹卿接充春华班本家，改名为紫云班。增聘常德名角，有老生童德堂、张荣福，小生董金祥、周同玉，旦脚熊彩翠、周双菊，老旦文华双，丑脚杨金亮、胡华太等。民国十八年田竹卿离班，艺人公举周同玉管事，仍用春华班老牌。民国二十六年，抗日战争爆发，春华班解体。人员多与辰河高腔艺人组成高汉混合班。

四喜班　祁剧江湖班，清光绪初年起班。与同时的荣庆班、老永和、天仙园合称为永州四大名班。祁阳拔贡刘藩有《永州竹枝词》云：“班传四喜旧徽歌，弦管声声唤奈何；唱到离鸾哀怨曲，春风吹散泪痕多。”可见四喜班在观众中声誉之高。戏班到民国初年散班，活动时间近四十年。班内脚色齐全，实为四大名班之冠。如生脚胡德孝、张永发，小生颜云瑞、许方礼，旦脚张秀兰（松徕己）、邓昆山（美徕己）、唐玉明、刘福满，老旦张明宇，花脸

尹庆香、胡清香、彭茂泰，丑脚邓如鹊、张永彩、唐玉庆，鼓师刘鸿运，琴师张老六等，都是一时之俊。其中的张秀兰，更是名重一时，在观众中有“无松不成戏”的谚语。四喜班以演弹腔戏为主，兼演高、昆戏，出色剧目甚多。

双少班　辰河戏名班。以擅唱《目连》著称。宣统元年(1909)由富绅康少伯与名艺人向代健(又名少康)合办于泸溪县浦市镇。戏班以两人名字中同有“少”字而得名。由于康、向的合作，号召力强，行箱齐备，名角汇集，故建班伊始，即负盛誉。民国十四年(1925)，康少伯死后，戏班由向代健独自经营。民国二十七年，向代健去世，行箱易主。继由王永年、周德福两人分别组班，都沿用双少班名。1949年冬，两班先后停止活动，部分艺人于五十年代初，分别参加沅陵剧团和辰溪剧团。早期著名艺人有生脚向代健、杨学英，旦脚刘喜发，花脸米殿臣、余配卿，丑脚姚金榜，鼓师石楠庭等；后期有丑脚姚祖宣、陈德生，花脸米寿生，鼓师石玉松等。

大舞台——永乐班　荆河戏班。清宣统二年(1910)，澧县王家厂“香”字科班满科后，成立大舞台，由山货行老板戴某任本家。民国九年(1920)，王家厂“醉”字科班艺徒出科，加入大舞台，改班名为公和园。该班著名艺人有生脚戴香南，小生黄醉容，旦脚王香容，老旦王香席，花脸孙香华，小花脸胡醉趣等。除经常在王家厂关帝庙和附近农村演出外，还到过石门、慈利和湖北松滋、公安、石首等地。民国二十五年，王家厂“觉”字科班期满，出科艺徒多入公和园，班名改觉民园，戏班由陈自元、向丁元任本家。后起的张觉华等艺人崭露头角，深受时人赞赏。民国三十四年，觉民园改名永乐班，五十年代初称永乐湘剧团。1954年冬，剧团进入澧县县城，1955年定名为澧县荆河剧团。

新舞台　常德花鼓戏班。前身为洪胜班。清宣统三年(1911)，张树生创办于桃源黑溪堉。张树生以门徒组班，成员稳定，阵容齐整。班内周红怡(丑)、康桂生(小生)、吴四亭(旦)等均为桃源数十年内有影响的艺人。民国二十一年(1932)洪胜班已成为亦花亦汉(常德汉剧)的半台班，演出于大庸、沅陵一带乡镇。该班在沅古坪与常德大戏班同时演出，以花鼓戏《卖画杀舟》获胜。人称张树生的戏班为“灯班王”。四十年代，吴志柏(旦)、赵乙(旦)等艺徒崛起，遂改班名为新舞台，以唱常德花鼓戏为主，兼唱常德汉剧与傩戏。1950年，新舞台进入桃源县城演出。1954年易名为桃源文新剧团。

元和班　辰河戏名班。民国初，溆浦荣华班艺人，因不满班主钟柳泉过分刻薄，群起离班，并公推名净刘子焕为首，另组戏班。时当民国元年(1912)元月，遂定名为元和班。班内聚集了溆浦路子的名艺人有生脚荆多桐、奠万堂、邓竹堂，旦脚奠万乐、周和生、秦凤仙，花脸刘子焕，丑脚黄长富，鼓师向子泮等。行当齐全，声势显赫。戏班行箱除必备者外，十八名主要脚色，每人还配有一担黑漆挑箱。该班在艺术上要求严格，一丝不苟，故声誉日振。戏班尤注意扩大上演剧目，常将一些群众喜闻乐见而原来只限于矮台(木偶)演出的剧目，移植到高台，故所到之处，备受欢迎。在溆浦、洪江等地，尤享盛誉。据传某次至

洪江被帮会中“袍哥”无理封锣，戏班忿而去铜仁演出。归途乘船再经洪江时，艺人在河下敲锣打鼓，马号长鸣，借壮声色。洪江观众置“袍哥”威胁于不顾，邀请戏班上岸演出。溆浦籍名艺人杨世济(生)、向泽清(净)、刘维贴(场面)、向仕林(小生)等，幼时都曾在元和班学艺。民国六年，刘子焕去世，戏班涣散，不久解体。

岳舞台 巴陵戏班。民国三年(1914)，岳阳商会会长周吟鹤，为挤垮咏霓京班以泄私愤，邀集四十名股东合资筹办“岳阳商办岳舞台”。辟岳阳乾明寺天王庙为戏院，并请名艺人许升云主持。该班从湘北各乡班中延聘名角，购置精美服饰，组成近百人的戏班。首轮演出，轰动岳阳。民国八年，许升云租得该班行箱，改为分帐班，去“岳阳商办”四个字，用“岳舞台”班名。民国十五年，岳阳罹于天灾人祸，岳舞台难以维持，遂经南县由常德文华班引入常德及湘西一带演出。抗日战争时期，曾组成“岳舞台抗敌化妆宣传团”，宣传抗敌救亡。二十多年间，岳舞台流离辗转，几经聚散，直至民国三十七年才由湘西返回岳阳。岳舞台在长期的艺术活动中，由于艺人们悉心艺事，善采众长，兼收并蓄，在发展表演艺术，丰富上演剧目等方面，作出了显著成绩。特别是提高了巴陵戏的武戏技巧，深受观众称许，饮誉湘西、北。近代巴陵戏名角，汇集于岳舞台者，前期主要有钟清和(老生)、何春茂(老生、三生)、丁爱田(老生)、李福玉(二净)、郑永林(三生)、巢玉生(三生)、筱光钱(三花)、筱凤仙(旦)、吴普忠(三花)、黄升福(三花)、谭元明(大花)、涂训生(大花)、方普福(老生)、苏升碧(靠把)、彭和远(小生)、杨和凤(小生)、李春仲(老生)。后期主要有胡永发(大花)、任一新(老生)、苏来保(三花)、邓忠林(三生)、姚胜喜(大花)、张义怀(老旦)、罗岳英(小生)、姜岳生(三生)、李筱凤(老生)、丁艳香(闺门)、刘怡元(鼓师)、张森严(琴师)。

福春班——湘春园 湘剧戏班。民国三年(1914)，原同春园茶园经理黄谷春(人称黄六神仙)，因经营同春茶园有方，获得巨利，乃于长沙高井街自建戏园一座，名湘春园。其时，值同春班艺人内部不和，黄乃出资邀集其中名艺人柳介吾、张福冬等数十人，另组福春班到湘春园演出。开始，戏班与戏园(即后台与前台)仍然分开。其后，因戏班行头不断由黄谷春出资添置，其他股份亦逐步转入他手，演员全由他聘请，故戏班至此已是有名无实，观众亦只知有湘春园，而不知有福春班。由于前后台统一，经营得力，财力充足，工资待遇高，名艺人入湘春园者日众，演员达一百多人。戏园之下，分设甲、乙、丙三等班子，甲等在戏园演出，乙、丙等班子则承包外台演出。其甲类班子阵容齐整，堪与同春班抗衡。民国二十年前后，为使湘春园营业更加兴旺，黄不惜以一千五百元之特价过班费(即约聘定金)将湘剧著名小生吴绍芝由同春班邀聘到湘春园，开湘剧艺人过班费最高的先例(当时一般名角最多二百元左右)。戏班直到民国二十四年前后，因黄年老力衰，雇人经营，营业渐差，才由九如班班主黄元才承赁，原戏班所聘名演员，大部转入九如班。该园从民国三年兴办，历时二十余年，营业一直兴旺。前后在该园演出的名艺人有：生行柳介吾、蒋雨先、陈汉章；小生吴南云、吴绍芝；花脸秦庆廷、章太云；旦行张福冬、方细春、高飞云、筱凤仙、

王玉兰等。

福禄坤班　湘剧科班、戏班统一组合的班社。民国十年(1921)创班于长沙。民国九年，湖南遭受水灾，省会各界发起救灾义演，组织茶楼清唱女艺人参加演出。清唱艺人不谙舞台表演，乃由湘剧名艺人李桂云等教授表演动作，排演了《赐马挑袍》、《士林祭塔》等身段不多的戏，首演于席少保祠，轰动长沙。于是由程友才、郭茂生、徐茂林、黄玉桂、罗裕庭、陈锦山、黄元和、姚天锡等八人(多数为湘剧艺人，人称"八大锤")，集资置办行头，于民国十年在长沙紫荆街李公庙开办湘剧第一个女科班，吸收清唱女艺人入科习艺。由黄元和具体负责培训，并聘周益德担任公堂教师。经过短期排练，即以福禄坤班牌名，在箭道巷寿春园演出。这个短期训练班即称福禄坤班第一科。此后，陆续开办了二科和三科，并采用男科班教学方法授徒。规定学制三年，艺名均循第一科的"福"字取名。艺徒入科学基本功半年后，即白天学艺，晚上至戏班跑龙套。随着教学进度，逐步扮演门子、丫环，进而扮演配角。因戏班、科班统一管理，艺徒实践机会多，许多艺徒在坐科阶段即能主演部分剧目。但因均系女性，学净、丑二行者少，学生、旦行者居多，因而早期福禄坤班演出以生、旦唱工戏和做工戏为多。如《琵琶上路》、《抢伞拜月》、《打猎回书》、《赶斋泼粥》、《纪信替死》、《乌龙院》、《贩马记》、《辕门斩子》等。以后出科学徒中大靠、二靠和武生增多，《水擒庞德》、《九龙山》、《兄弟酒楼》、《花荣带箭》、《长坂坡》、《林冲夜奔》等剧目也经常演出。其后，在堂会戏中，又间常邀请男角合演，文戏武戏，搭配齐全，更受欢迎。民国十八年七月，戏班在寿春园正式宣告男女同台合演，冲破了男女不同班的旧例，从此湘戏班都逐步演变为男女合班。福禄坤班一、二、三科出身的知名演员有：生行姚福美、吴福全、黄福莲、郭福全、杨福鹏、周福卿、陈福峰；小生罗福雪、唐福莲、陈福顺、曾福运、周福国、胡福香；旦行欧福聪、王福保、晏福秋、胡福珍、何福纯、冯福霞、周福姣、廖福芬、龙福凤、周福昆、彭福娥、张福梅；净行蒋福雷、孔福亮、王福瑞；丑行徐福元(三元)、姚福兴、曹福堂、阳福超(后改老旦)、筱福和(后改生角)等。该班在三科之后，虽未再设科，但仍继续招收学徒随班培养(也有由原科班教师私人带徒在班者)，也统按"福"字取艺名。其中成名演员有：旦行郑福秋、彭福仙、李福燕、王福梅、郭福霞、黄福艳、李福可；小生余福星、徐福贵；靠把刘福喜(艳玉)等。先后担任教师的有：李芝云、言桂云、谢晋云、李飞云、帅福姣、彭凤姣、田太云、罗元德等。总计从该班出科或随班培训出来的女艺人，前后达百数十人之多。民国十四年前后，因出科学徒日益增多，又另分组福寿等坤班演出。民国二十七年长沙大火以后，福禄坤班解体，部分演员转入湘剧抗敌宣传队。

大舞台　祁剧著名江湖班。创办于民国十一年(1922)。起初为分帐班。班主杨福源原籍江西，卖草药来到祁阳，曾在荣字科班当管班，结识不少名艺人。在筹建大舞台时，为之奔走撮合，出力尤多，深得艺人信任，公推他负责。大舞台在他惨淡经营下，红极一时，名声大噪。第二年改为包帐班。全班演员阵容整齐，演出认真严肃，每个戏的角色，择优

配备之后，不轻易更换。名角李荣福（丑）、唐三雄（花脸）、张仙品（小生）、何观品（生）、赵喜雄（生）、廖锦彩（老旦）、何翠福（小生）、苏荣兰（小旦）、刘福满（旦）、夏福洪（花脸）、胡玉禄（生）、周品梅（旦）等，都有固定的老搭档配戏。加以名乐师刘道生、黎代名、周兆和等人在场面上演奏合拍，演出珠联璧合，相得益彰。如《捉放曹》、《泗水关》、《钓龟别母》、《梅仲闹堂》、《绣楼赠塔》等剧目，都成为这个班的看家戏。戏班还实行双当场制，除正旦老旦外，每行都配备两名当场演员。祁剧小生、丑脚分文武，即从此开始。民国二十三年，由于通货膨胀，经济萧条，杨福源在手头拮据、人才外流、演出不景气的情况下，因一件借贷纠纷，被逼吞鸦片自杀，大舞台因之散班。

天成班　衡州花鼓戏班。民国十一年（1922），由名丑赵天成组班，常年活动于衡山、衡阳、攸县、安仁等县。1934年前后，曾演出于江西莲花、宁冈、永新等县。抗日战争时期，该班曾上演过以传统花鼓戏《劝夫》改编的《劝夫从军》新剧，积极宣传抗日。该班以人才众多，行当齐全著称于时。演员廖梅庭（生）、张秋生（旦）、刘遵成（生）、杨灵芝（旦）皆一时花鼓名角。

九如坤班　民国十二年（1923），由湘剧艺人黄元才创办。最初是女子科班。班址设长沙南门河街当铺巷。掌堂先生为泰益科班出身的老生周益德。行当老师多为湘剧界名师。头科学徒于民国十四年出科后，黄元才即以之组成九如坤班，在长沙育婴街同庆园正式演出，并继续招收第二科学徒。民国十六年去常德畅园演出，又续收一批女学徒，称为第三科。但除头科是按正式科班培训者外，二、三科学徒均只有半年基本功训练，即随戏班边演边学，前后共收学徒近百人，但长期从事舞台演出者不多。其中生行王如福、罗如寿、苏如贵、黄如禄；小生袁如庆、刘如银、胡如巧；旦行陈如莲、邓如娇、晏如秀；丑行黄如顺等，都是该科出身的名角。民国十八年至二十年前后，戏班逐步转为男女混合班，活动于常德滨湖及湖北沙市一带。当时班中青年男演员小碧云，曾以唱工老生闻名于鄂西，并受到汉剧名演员余洪元的极力赞赏。民国二十一年前后，戏班回长沙，曾邀集大批湘剧男、女名演员在百合戏院演出，后又承赁黄谷春的湘春园，并续聘原班名角，分两台演出，声势更加浩大。民国二十六年抗日战争开始后，戏班去湘潭演出。民国二十八年，戏班编为湘剧抗敌宣传队第四队，由黄元才、吴绍芝担任领队，参加抗日宣传演出。民国三十一年，曾改名岳云湘剧团去广西桂林演出，后仍返湘。民国三十三年，长沙沦陷，戏班在逃亡中解散。

荣庆班　辰河戏名班。民国十四年（1925）起班于洪江。班主陈伯云系旦行艺人，原与刘宏福合办荣福班，后因刘强拉戏班去贵州，彼此意见不合而分箱。陈乃邀艺人杨锦翠（旦）、吴宏喜（生）、向宏翠（旦）等合办荣庆班，另树旗帜。初因阵容不齐，被观众讥之为“凑凑班”。但四位起班人均系当时名角，号召力强。不久，各地名角纷至沓来。如“生脚大王”刘元禄，“神仙小生”尹汉卿，“通天教主”罗元楚（丑脚），以及名净李长生和莫贵生

等，都来搭班演出，班声因此大振。为了提高、弹腔演出水平，该班还聘请常德著名生脚童德堂等同台演出，因而名角云集，高弹俱佳，成为洪江最有声望的名班。该班曾到黔阳、芷江、麻阳及贵州铜仁等地演出。中华人民共和国建国初，戏班解体，部分艺人参加洪江民众剧团。

荣庆园 零陵花鼓戏班。班主冯初学，原是道县调子戏艺人，因被豪绅迫害，于民国八年(1919)迁居广西平乐县避祸，以缝纫谋生。后于民国十四年自制行箱，在平乐砂子街组班，演唱半戏(祁剧)半调(道县调子)。活动于广西平乐、富川、恭城、阳朔一带。旦脚李玉秀、吴晓月，生脚黄飞学、刘尾喜，丑脚蒋子芳、林瑞甫等，都是当时名角。戏班的调子戏与广西彩调有过艺术交流。民国二十三年，戏班返回道县演出，活动于湘南村镇。民国三十八年解散，历时二十四年。原在该班的名角如何玉清、张霞清、廖青年、范恩友等，在中华人民共和国成立后，都成为零陵县花鼓戏剧团的骨干力量。

喜庆园 零陵花鼓戏班。民国十八年(1929)在邵阳组班。班主周兆润、陈老三(邵阳人)。以唱祁阳花鼓灯为主，兼唱祁剧。曾活动于邵阳、祁阳、东安以及广西的全县、鹿寨等地。民国十九年，陈老三回邵阳，由周兆润在祁阳风石堰重新组班，演遍祁阳村镇。直到民国三十八年为止，历时二十年。先后参加该班演出的主要演员有：丑行曾庆官、彭昌和，旦行康满秀、刘兰秀、刘安生，小生萧定杨，乐师曾庆禹等。中华人民共和国成立后，该班成员大都参加了零陵县花鼓戏剧团。

大吉祥 祁剧戏班，民国十五年(1926)创办于宜章麻田。班主姓欧阳。戏班由郴州和祁阳县的名艺人联合组成。先后拥有著名生脚朱文才、蒋汉臣、骆荣厚，小生李汉柏、蒋锦发，旦脚郑荣莲、徐秀兰，老旦费雨生，花脸邓汉葵、唐荣豪、罗柱铃，丑脚伍锦利、卢土生、唐可华，鼓师许竹林，琴师周兆和。戏班以演唱弹腔戏为主，为适应当地观众要求，间演昆腔剧目如《别母乱箭》、《武松杀嫂》、《藏舟刺梁》、《歌舞采莲》、《醉打山门》、《宜城三醉》等。戏班活动时间六年，活动范围，以宜章为中心，遍及临武、嘉禾、新田、蓝山等县境内，有时远至广东连州、南雄等地演出。

滕家堂子 二十世纪三十年代前麻阳县著名的阳戏一家班。本家滕代荣，是阳戏世家，各行戏都能教授。长子滕有才习小生；次子滕有明工正旦；三子滕有庆善小旦，艺名油菜花；四子滕有权学小丑。该班以演唱南路阳戏为主，兼演傩堂戏、花灯戏。家班技艺超群，旦行戏尤为出色，驰名于麻阳、凤凰一带。每当进城时，麻阳太平头班本家滕啥子及艺人李鱼清、鄂先桥班本家李昆山和艺人张全全等均要求搭班演出。因此实力雄厚，颇具影响。看家戏有《捡田螺》、《刘海砍樵》、《十八送子》、《楼台会》等。徒弟宋生高、宋生林皆习旦，出师后，也一度享有盛名。1949年初散班。中华人民共和国成立后，油菜花之子滕久文，长期在麻阳县苍卜溪业余剧团唱南路阳戏。

品舞台 前身称明正戏院(戏班名)。民国二十年(1931)由刘汉甫、刘喜云合资创

办于零陵县城，为包帐班。活动时间五年。民国二十五年以品字科班演员为骨干组成品舞台，班主由郭品文担任，改为分帐班。实际成为郭品文（小生）、萧品龙（花脸）、何品祥（丑）等的艺术实践阵地。民国三十一年改名光华班，民国三十五年改名为大中华，但基本成员未变更。除"三品"外，著名演员有生脚桂松茂、张仙祥、伍春元，小生张明文、屈绍臣、蒋亚炳，旦脚王品玉、钱福芳、吕淑贞、七香车，正旦周品梅，老旦唐观菊，花脸张品超、郑清雄、唐瑞雄，丑脚郭喜雀、王赛雀；乐师有唐晴川、李乐天、宾金策、王老善等。品舞台由于名演员云集，名戏亦多。戏班活动时间约十二年，活动范围遍及永州所属南四县。

发舞台 继大舞台之后的祁剧著名江湖班。由资本家李东源与花鼓戏艺人李发麻子集资经营。李东源曾在祁阳县城开顺发号酒铺，两人就在铺号、名字中拈出共有的发字来取戏班名。发舞台创办于民国二十一年(1932)，活动范围在永、宝二府所属各县。先后聘请的著名艺人有生脚颜云瑞、桂松茂、王福胜，小生张仙洪、谭桂芳，旦脚刘福满、筱玉梅、王韵玲、周昆玉，正旦段炳南、何姣满，老旦费雨生，花脸夏福洪、邓汉葵、罗柱铃、刘浯德，丑脚张合年、费相臣、傅上元，鼓师刘道生，琴师丁先泰等。该班在管理上继承了大舞台优良传统，对聘请的名角，不轻易更动。许多演员、乐师，大都在班从艺五、六年。在不断的艺术实践中，拥有自己的一批出色剧目。民国三十三年散班。

红霞班 常德花鼓戏班。原名大京班。活动于澧水中下游。二十世纪三十年代初由喻春满以巫坛艺徒组建而成。当时主要演员有陈玉宏（生）、朱廷、段乔明等。喻本人花鼓戏、傩戏并唱，艺技全面，尤以擅唱"条纲"大本戏而驰名。其门徒陈玉宏原在常德汉戏科班坐科，以后从喻学花鼓戏，所演武小生戏如《打狮子楼》中的武松，在沅、澧花鼓戏艺坛中享有盛名。被观众誉为"澧水三霞"的徐霞林（旦）、萧霞云（小生）、王霞芝（旦）三人，也均出喻春满门下。民国三十二年(1943)，大京班易名红霞班，演出基地扩大至澧水上游和湖北公安、石首一带。1950年，班中艺人增至三十余人。1951年接受津市文化馆的整编，改名为文宣楚剧团。

红乐班 常德花鼓戏班。二十世纪三十年代初建班。本家文韵甫。以唱常德花鼓戏为主，兼唱常德汉剧，活动在常德、汉寿及洞庭湖西一带。该班脚色颇齐，擅长大本戏。初期的主要艺人有文韵甫（生）、舒美芝（旦）、杨神保（丑）等。民国二十四年(1935)，红乐班与红文班、回族班在德山三台对峙，打擂赛艺，红乐班将花鼓高腔戏《放羊下海》改为正宫调剧目，出奇制胜，名声大振。四十年代前后，名噪一时的艺师朱红彩、赵芳儿与艺人杨智生（生）、管宏湘（旦）等相继入班，阵容更为整齐。该班中途曾易名金玉班。1949年复名红乐班，进入常德市区演出。1952年，以红乐班为班底，成立常德市建设楚剧团。

紫云台 祁剧戏班。民国二十二年(1933)创办。本家刘元方，原是邵阳杂货店老板，因结识名演员多，转而添制行箱筹办紫云台。拥有著名生脚唐福耀、郑芝兰、邹镇喜，小生孟金兰、蒋瑞庆，旦脚一枝梅、莫素琴、万年红，正旦张清华，花脸殷福杰、张品超、陈巧

麟，丑脚何三保、李巧燕，乐师萧年俊、张修庭、唐春燕、罗金梁等。在宝庆境内，农村喜高腔戏，城市喜弹腔戏。为适应观众需要，紫云台演出剧目高、弹并重。高腔戏除«目连传»、夫子戏、观音戏等连台本外，演得出色的散折戏有«昭君出塞»、«牛氏谏父»、«金精戏仪»、«访白袍»、«仁宗认母»、«秋江赶潘»等。弹腔戏演得出色的剧目有«打棍出箱»、«特别宛城»等。戏班活动时间十二年，活动范围，主要是宝庆府所属各县境内，有时也到祁阳、洪江等地演出。民国三十三年邵阳沦陷后散班。

盛和班 长沙花鼓戏益阳路戏班。前身为盛庆班，起班年月不详，二十世纪三十年代活跃在益阳一带。本家蒋昌盛(生)。主要艺人有易荣贵(生)、高照其、龚石泉(小生)等。以演打锣腔剧目见长。民国二十四年(1935)，资水泛滥成灾，四乡艺人生计无着，盛和班聚集零散艺人，在益阳爱国戏院进行大串演，解救了受灾艺人的燃眉之急。随后又组织部分艺人结成"荒山班子"(为临时组合度灾的戏班)从益阳到桃江、安化等地卖艺度荒。民国三十年，盛和班曾易名仁和班，艺人郑义余为班主。活动在益阳县境内。王芸英(旦)、孙芝亭(旦)等曾入该班。民国三十三年，日本侵略军入侵益阳，戏班解散。民国三十五年，蒋昌盛之长子蒋天保恢复戏班，易名春和班。后因蒋之次子蒋小保在一次演出途中患急症暴死，该班陷入混乱，不久散班。

大同戏院 民国二十七年(1938)创办。时值抗战，祁阳县城郊长街设有伤兵医院。春节期间，县政府组织慰问队，对伤病员进行慰问演出，并到联勤总部第三被服厂公演，深受观众欢迎。于是由龙宜城出面，联合刘保生、苏九龄等，留下慰问队的祁剧演员，筹办大同戏院。大同戏院是剧场和戏班的统称。演员由经理聘请，在戏院售票演出，有时也到农村唱庙会戏、喜庆戏。因它有较固定的演出场所，逐渐形成一套招徕观众的办法。一是靠名角名戏，其中最突出者有桂松茂、邓汉葵合演的«赴会出家»，李荣祯、廖锦彩合演的«清风亭»，筱玉梅、李荣富合演的«挑帘裁衣»，夏福洪、刘梓连的«拷打吉平»，傅梓林、李荣祯的«梅仲闹堂»，还有刘巧月、张仙洪、唐可华等的拿手戏。这些剧目只要挂牌演，就能卖满座。二是靠演连台本戏，如刘巧月自编自演的«七世姻缘»以及«孟丽君»、«薛家将»、«杨家将»、«五虎平西»等。大同戏院开祁剧进入剧场演出的先例。后于民国三十三年解散。

湘剧抗敌宣传队 抗战时期由湘剧艺人组成的抗日宣传演出团体。民国二十七年(1938)冬，日本侵略军逼近湖南。其时，正在国民政府军事委员会政治部第三厅工作的田汉由武汉回到湖南，在他的积极组织下，将在长沙湘春园、景星园和百合等三个剧院演出的湘剧艺人，分别编为湘剧抗敌宣传队第一、第二、第三队。同年十一月十二日(当晚即为长沙"文夕"大火)，三个队齐集教育会坪(今青少年宫)，由田汉陪同周恩来、郭沫若到会讲话，并正式授予队旗、印鉴，宣布直属国民政府军委政治部第三厅管辖。会后各队即分赴湘潭、衡山等地开展宣传演出。民国二十八年元月，田汉又和音乐家任光、文艺工作者龚啸岚等一道，组织湘剧和京剧艺人，在长沙三公里公医院举办战时歌剧演员训练班，并请

当时在长沙八路军办事处负责的徐特立等人到班讲课。同年四月，训练班结束，又续编了四、五、六、七四个湘剧抗敌宣传队，分别在益阳、醴陵、湘潭等地演出。当时各队演出的主要剧目有：田汉新编和改编的《土桥之战》、《江汉渔歌》、《旅伴》等，艺人罗裕庭、徐绍清改编的《骂汉奸》、《讨学钱新词》、《新扫梧桐》，以及宣传爱国思想的历史故事剧《岳飞传》、《雁门关》、《梁红玉》等。民国二十八年底，正当宣传二队回长沙，在学宫街洞庭戏院演出《土桥之战》时，国民党的湖南省警察局，竟以宣传队充当共产党喉舌为罪名，无理拘留二队领队徐绍清，并强迫该队解散。随后，又迫使其他六个队缴出队旗、印鉴，并取缔了宣传队。但全体湘剧艺人并未因此屈服，他们又改用"涛声"等剧队名称，继续进行抗日宣传，为拯救国家民族的危亡献出了一份力量。长沙湘剧抗敌宣传队及其领队人名单为：



第一队　民国二十七年十一月在长沙市成立，领队朱仲儒。

第二队　民国二十七年十一月在长沙市成立，领队徐绍清、罗裕庭。

第三队　民国二十七年十一月在长沙市成立，领队黄元和。

第四队　民国二十八年四月在湘潭成立，领队黄元才、吴绍芝。

第五队　民国二十八年四月在益阳成立，领队王华运、田华明。

第六队　民国二十八年四月在醴陵成立，领队杨福云。

第七队　民国二十八年四月在长沙市成立，领队汤彩凤、廖润生。

（第七队成立以后不久，原朱仲儒的第一队因故散队，乃以第七队改称第一队，并另组第七队）

第七队　领队欧元霞、徐初云。

平剧抗敌宣传队　简称平宣队。是抗日时期来湘平（京）剧演员与抗敌歌剧队联合

组成的抗日宣传演出团体。民国二十七年(1938)冬，武汉沦陷，以平剧演员李雅琴(花旦)为主演的平剧班，由武汉来到长沙，适逢长沙大火，戏班逃难湘乡。当年十二月，田汉派专人将这批人接回长沙，安置于湖南省财政厅大院内。民国二十八年元月，田汉组织这批平剧演员和湘剧演员共二百多人，集中于三公里公医院旧址，举办战时歌剧演员训练班，进行了为期三个月的军事化训练和爱国主义教育。民国二十八年四月四日结业，除湘剧演员另行编队外，平剧演员则与盛诚领队的抗敌歌剧队(包括有话剧、滑稽戏、独脚戏等演出形式)合并，建立以平剧为主的平剧抗敌宣传队，由盛诚担任领队。这个队成立后，曾积极排演了许多宣扬抗敌爱国的新戏。如：欧阳予倩编的《梁红玉》，田汉编的《新雁门关》、《土桥之战》，以及《新儿女英雄传》、《投军别妻》、《主仆逃难》、《流亡卖艺》等剧，长期在长沙到韶关，衡阳到桂林的两条铁路沿线城镇演出，为全民抗日救国宣传作出了贡献。当时在队的演员有：李雅琴、陈月楼、曹百岁、徐敏初、李迎春、李永成、葛少亭、朱慧文、朱慧秋等。

中兴湘剧团　民国三十一年(1942)初，原湘剧抗敌宣传队第四队，由湘潭至桂林演出，更名岳云湘剧团。当年七月，因疾病流行，被迫散班，大部分人员回湘。名小生吴绍芝和主要艺术人员彭菊生(琴师)、于金生、吴润生(鼓师)、庄华厚(二靠)、陈绮霞(花旦)、吴叔岩(唱工)、谭金林(丑)，以及易华茂、易同瑞、姚云秋、晏同照、周鸣岐、姜南生、庄秀英、彭俐侬(彭菊生之女，时年十二岁)、阎罗生、赵长标等十八人坚持未散，在田汉具体领导下组成中兴湘剧团，公推吴绍芝为团长。当时经费极为困难，全靠田汉的稿费和艺人变卖家什，维持最低生活与排演所需。由田汉将湘剧高腔折子戏《会缘桥》改编为具有抗日内容的大戏《新会缘桥》，上演于桂林高升剧院。随后，在衡阳演出之福如班班主黄玉梅，名艺人王申和、孙艳瑞、陈楚儒等，接受田汉邀请，齐赴桂林集体参加中兴剧团。由是阵容增强，连续排演田汉所编《史可法》、《江汉渔歌》、《双忠记》、《旅伴》、《武松》及欧阳予倩编写之《梁红玉》等一批宣扬爱国主义的剧目。当彩排《武松》时，因剧本内有"从来苛政猛如虎"、"白日街头有虎狼"唱词，广西省当局勒令删改，田汉以"此系历史剧，没有改的必要"，顶住压力，取得公演的胜利。是年冬，湘北战局暂呈平静，田汉号召剧团"打回老家去"，并书"歌动湘滨"四字赠行。剧团到衡阳演出一段时间后，又与原福如班分开，由吴绍芝、田洪率领剧团去耒阳临时省政府所在地演出，由于演出抨击时政的《武松》等剧目，受到国民党特务的刁难，曾借故扣押田洪、陈绮霞夫妇。剧团后经湘潭回到长沙又一村民众二剧场演出，继续受到特务监视，并追查剧团与田汉的关系。剧团在民国三十二年下半年被迫解散。

福如班　湘剧戏班。民国二十八年(1939)，日本侵略军逼近湖南，长沙不少湘剧艺人逃亡外地求生。湘剧小生黄玉梅当时正在常德，乃邀集原长沙、湘潭一带的湘剧艺人于常德长乐戏院(李公庙)组班演出。初时应邀的有：花脸蔡元祥、黄同银、刘升奎、刘华丰，老生孙艳瑞、周华福、徐福祠、余福金，小生易福均、周剑秋，旦行周福昆、周福喜、张福珍，丑行黄玉飞、李华銮、萧岁百，乐师徐桂林、周雪琴等。戏班在常德演出一段时间后，即经

益阳到长沙。民国二十九年，戏班沿湘江直上，至渌口、耒阳等地演出。此时，筱艳柏（旦，即李霞云）姊妹，董筱艳（旦）和晏艳芳（小生）两家，都先后到福如班演戏。戏班到衡阳时，名丑李绍成、王申和，靠把陈楚儒等又相继来班。民国三十年，戏班从衡阳应邀去桂林，与中兴湘剧团合班，排演田汉所编的《江汉渔歌》、《桂岭双忠记》、《武松》等新剧，进行抗日宣传。同年底与中兴湘剧团分班，回到衡阳，仍用福如班牌名在湘南一带演出。民国三十三年夏，日本侵略军进犯长沙、衡阳等地，戏班绕道去湘西。从长沙逃出的湘剧艺人吴绍芝等，相继进入该班，阵容相当齐整。但逃难途中，很少演出，吴绍芝等人还因沾染时疫病亡。民国三十四年，日本投降后，戏班才从溆浦，经新化、益阳等地，回到长沙西牌楼楚南剧院演出，并改称福如剧社。中华人民共和国成立后，改称楚南湘剧社。这段时期，湘剧靠把黄申初、朱菊云、李凤池，花脸廖申甫、杜金奎、谈丙奎，旦脚周福昆、王福梅、郭玉红、瞿艳飞，老旦田华明，小生张小楼、方如爱，丑脚姚华定、杨华锡，鼓师傅儒宗，琴师刘伯涛等，都在该班。1953年，改为长沙市湘剧一团。

胜利班　长沙花鼓戏西湖路戏班。民国三十四年（1945），由何冬保（丑）等人在南县茅草街组成。其时，正当日本投降之际，全国人民处于极度欢腾之中，何冬保与张汉卿（生）、张海廷等九人为庆祝抗战胜利，在茅草街搭台演"胜利戏"，观众反应热烈。随后，何冬保又邀集胡华松（小生）、姚悟卿（净）、李有如（场面）等艺人，添置了服装行头，于同年底正式成立胜利班，公举何冬保为"起班"，在当地商人新修的戏院演出。民国三十六年春，胜利班曾与在澧水一带演出的大戏松秀班唱过对台戏，这次实力悬殊的竞艺，却被胜利班以《刘海戏金蟾》一剧取胜，在观众中赢得了较高的声誉。同年，长沙花鼓戏艺人钟瑞章（旦）、张寿宝（小生）去西湖，邀请何冬保、张汉卿、胡华松等十三人来长沙，另组花鼓班，胜利班因此解体。

湖南省湘剧院　成立于1959年12月30日。前身是驻湘中国人民解放军十二兵团政治部所属的洞庭湘剧工作团。成员多为湘剧抗敌宣传队骨干。筹建工作始于1949年秋，10月10日正式成立，由戏剧活动家田洪任团长。1951年冬改由湖南军区领导，称洞庭实验湘剧团。1953年1月9日，交湖南省文化局领导，改名湖南湘剧团，后派金汉川任团长。1959年扩建为湖南省湘剧院，下设两个演出团（一为青年跃进剧团）。"文化大革命"开始后，剧院名存实亡。1969年初，院、团撤销，全体人员下放道县农村劳动。同年五月调回少数演职员组成省文艺工作团湘剧队。1973年省文工团队撤销，湘剧队改为湘剧团。1980年10月恢复湘剧院建制。先后担任院长或党委书记的有卢镜升、陈玉启等，副院长有徐绍清、彭俐侬、张福梅、刘春泉、姚作霖等。

洞庭湘剧工作团时间较短，主要是为部队服务，演出多为《九件衣》、《江汉渔歌》等抗日战争以来新编剧目。在1952年第一届全国戏曲观摩会演中，徐绍清、彭俐侬、杨福鹏等以演出《琵琶上路》、《五台会兄》等剧分获演员一、二、三等奖，《琵琶上路》获演出二等奖后，具

体地体现了衡量传统剧目的标准，中央戏改政策得以进一步贯彻。剧团移交地方后，优秀传统剧目更加受到重视。剧团原有演职员中，如生脚徐绍清、杨福鹏、吴淑岩、庄华厚、周华福、廖运生、廖建华，小生黄华运、黄福明，旦脚张福梅、陈绮霞、董筱艳、彭俐侬，老旦熊云钦，花脸凌野、蒋华金、董武炎，丑脚谭金林、李华銮、萧百岁，乐师彭菊生、欧寿廷、李元奇、邓炳南、彭志明，管箱姚云秋，盔头制作杨运南等，传统艺术功底深厚，其中不少人已久负盛名。青年则在迅速成长。新文艺工作者菅



履、李允恭（音乐）、黄其道（导演）、齐芝田（理论）、徐笑彦、潘树棠（舞台美术）和编剧周章、谭君实等先后调入剧团，为剧团的革新和发展奠定了基础。新文艺工作者与演员密切合作，逐步健全了导演制度，舞台得到净化，进一步形成严肃的演出风格。由于艺术力量雄厚，全团一致致力于传统艺术的继承和演出质量的提高，对高腔戏如《琵琶记》、《白兔记》、《单刀会》、《古城会》，弹腔戏如《白门楼》、《打鼓骂曹》、《太白写表》、《打雁回窑》、《摸鱼闹江》等一批剧目进行整理加工，演出水平大大提高。1953年后，名演员郑福秋、李霞云、刘春泉、陈福顺和乐师黎建民、萧年水，舞台美术设计潘冶民等相继进入，演出阵容更为齐整。在现代戏音乐方面，如《小女婿》用南北路正调演唱，《不能走那条路》用高腔演唱，为古老声腔的推陈出新作了有益的探索。整理、改编的传统剧目中，《拨火棍》、《李逵闹江》、《计中计》、《双拜月》、《赵五娘》、《打鼓骂曹》等戏参加1955年湖南省第二届戏曲观摩会演，分获剧本、导演、音乐、舞台美术、演出等奖共十四个。其中获演员一等奖四人，演员二等奖六人，演员三等奖四人，乐师奖一人，荣誉奖状二人。1957年，改编的《拜月记》由上海江南电影制片厂拍为艺术影片，其电影剧本在当年全省文艺评奖中获创作一等奖。该剧与《拨火棍》于1963年获得全国十五年来优秀剧本奖。

1957年，剧团附设的小演员训练班结业。左大玢、王永光、蒋艺正等十余人转入剧团。1959年，省文艺学院黎纠纠（导演）、陈飞虹（音乐）和省戏校湘剧科毕业的演员彭汉兴、陈爱珠、颜燕雨、蔡道安及乐员王湘强、石俊斌、余湘林、欧世冬等的调进，为剧团增添了新生力量，形成了老、中、青相结合阵容整齐的鼎盛局面。其中姜剑枚、姜豹洪、左大玢、李自然、左白一、庄丽君、沈青玲、董少华、刘少英、邓伯峰、李继昌等，于1960年参加全省戏曲青年会演，被评为优秀青年演员。这一时期在演现代戏方面，高腔戏《春雷》、《江姐》、《山花颂》；弹腔戏《菊花》、《风雨之夜》等，在艺术上均有所革新和突破。剧种特色也较为突出，曾留下不少脍炙人口的唱段。改编的传统戏如《百花记》、《大破天门阵》、《玉麒麟》、《八义图》、《罗成》、《杨排风》和优秀折子戏《断桥》、《拦马》、《昭君出塞》、《盗草》、《醉打山门》，以及移植改编的《生死牌》、《柜中缘》等，大多盛演不衰，不少戏在参加省会演中被评为优秀

剧目。《生死牌》并于1959年由上海海燕电影制片厂拍为艺术影片，广泛上演。“文化大革命”后期，恢复了剧团，陆续调回了下放人员；省戏校毕业学生贺小汉、唐伯华、李开国、黄文政等分配来团；又调入编剧谢让尧、刘鸣泰，音乐和剧史研究人员张九，舞台美术设计顾胜荣等人，演出逐渐正常。当时，上演的现代戏《园丁之歌》由中央新闻电影制片厂拍为彩色艺术片。《心红眼亮》参加了全国部分省市调演，并由中央电视台录像。但由于当时主要是移植上演“样板戏”，艺术路子很窄。特别是表演艺术家徐绍清、杨福鹏的被迫害致死，老一辈演职员的谢世和息影舞台，不少有用之材的被闲置，剧院艺术元气大受损伤。中国共产党十一届三中全会以来，上演剧目逐渐丰富多采。改编的传统戏《李三娘》、《金印记》、《百花公主》和新编的《李白戏权贵》与创作的现代戏《郭亮》等，先后参加湖南省会演或戏剧季演出，并获多项奖励。《郭亮》一剧中的演员彭汉兴、左大玢、董武炎获演员一等奖，陈爱珠、姜豹洪获演员二等奖。《百花公主》获湖南省文学艺术创作奖和芙蓉文学奖。1981年，剧院名、老艺人和部分中年演员参加湘剧老艺人传统剧目教学演出与录像，为保留湘剧艺术遗产作出了贡献。

历年来，剧院(团)在各项重大中心任务中都曾积极为广大工农兵观众服务。从1953年起，部分演职员曾参加赴朝慰问团，到朝鲜前线为中国人民志愿军演出；之后，曾多次慰问部队、建设工地民工和云南西双版纳地区湘籍支边移民；并曾为中国共产党八届六中全会演出和参加国庆十周年献礼。剧院(团)一贯重视扩大艺术交流。从1956年起，曾以《拜月记》等剧参加湖南戏曲艺术团赴京汇报；同时为全国《琵琶记》学术讨论会演出了湘剧高腔传统剧目整本《琵琶记》；接着又去天津、上海等十二个大城市巡回献演。此后还不断在省内外流动演出。到1982年，又以《百花公主》、《李白戏权贵》等剧赴北京、上海、南京、武汉等地巡回演出，既扩大了湘剧在全国的影响，改变了历史上湘剧偏处三湘一隅的状况，也丰富和提高了本身的艺术水平。

长沙市湘剧团　1972年定名。前身是中华人民共和国成立初期在长沙城内演出的楚南湘剧社、群力湘剧团、艺联湘剧团、工艺湘剧团。1954年，省文化局确定楚南、群力为民营公助剧团。1956年，经过组织整顿，前述四个团又改名长沙湘剧一、二、三、四团，统由长沙市文化部门领导。1958年11月，一、三团合并，仍称长沙湘剧一团。1959年，又将湘剧二团合并，改名长沙市国营湘剧团，原湘剧四团则去娄底支援新建城市，但为时不到一年，因娄底不具备办团条件，剧团退还长沙，改称长沙市国营湘剧二团，原长沙市国营湘剧团又改称一团。1961年，国民经济调整期间，两个剧团又恢复为集体所有制。“文化大革命”期间(1969)，两个剧团全部解散，人员下放劳动。1970年，长沙市组建文工团，调回部分人员，组成湘剧队。1972年，长沙市文工团建制撤销，湘剧队恢复团的建制，使用今名。仍属集体所有制。

五十年代初，长沙城内湘剧社、团有六、七个之多。1953年，定点为市管的剧团虽

只四个，但不少艺术成就较高的名演员和乐师仍多集中长沙。湘剧一团，是以原楚南湘剧社(前身是福如班)为基础组建。演员阵容中，生行有黄申初、李凤池、孙艳瑞、陈楚儒，小生有以演《打猎回书》中的刘承佑，获得全国第一届戏曲观摩会演演员二等奖的陈剑霞，旦行有周福昆、王艳梅、郭玉红，婆旦有田华明，净行有罗元德、廖申需、谈丙奎、刘庆臣，丑行有姚华定，乐师有傅儒宗、刘伯涛、王翠林、陈家文等。湘剧二团是由群力剧团改组而成。基本阵容为建国前的福禄坤班成员，生行有王益禄、崔凤棠、王如福、刘艳美、张淑梅，小生有余福星、徐福贵，花脸有阳绍奎，旦行有彭福娥、张淑娥、彭剑明，老旦有李福均，还有老一辈旦脚(男)张绍昆和吴映雪，乐师有于金生、于长生、彭子吟等。湘剧三团是原艺联湘剧团改建。生行有周圣渠、郭福全、黄洪林、朱妙如，小生有刘如银、王玲芝、李云鹏，旦行有龙福凤、王福梅、孔艳兰，净行有大花贺华元、紫脸梁金鑫，丑行有王申和，乐师有吴润生、邓海林、郭罗生、彭春泉，布景有许维楚等。湘剧四团的前身是工艺剧团，生行有黄菊奎、王益升、陈福峰、梁艳青，旦行有李福可，老旦有阳福超，花脸有何华魁，乐师有刘吉祥等。上述各团的演员和乐师，大都成名于民国年间，有些甚至在清末民初即崭露头角，故五十年代初期的四个剧团，通过改人、改戏、改制以后，上演剧目丰富多采，表演各有千秋。在这种繁荣气象之下，一代青年演员，在老一辈的培养下和演出实践中涌现，如：曾金贵、金国纯、贾砚霞、宾兰芳、刘艳秀、张福保、杨松林、李自强、黄舜容、龙海棠等，都是这一时期先后培训出来的演员。上述老演员和中年演员中，有四十多人曾在历届省级观摩会演中获得奖励。

从五十年代起，剧团演出遍及全省和邻近省份。1953年，部分人员曾参加赴朝鲜慰问团，为中国人民志愿军演出。多年来，省内兴修水利、铁路的各大建设工程，剧团都曾赴工地为民工演出；特别是1954年的西洞庭整修工程，剧团分为四个演出队，在冰天雪地中演出达数月之久。

从五十年代初期起，剧团共挖掘、整理、改编传统剧目六十余个。其中《珍珠塔》曾获全省文艺评奖的创作二等奖；《追鱼记》在省内外影响极广，曾被各地普遍移植演出；还有连台本戏《孟丽君》，以及《黄飞虎反五关》等，都曾受到观众的普遍欢迎。五十年代新编的历史剧《文天祥》，曾在省会演中获奖。此外，剧团还创作、改编、演出现代戏共十三个。其中《园丁之歌》曾获全省创作奖；《山乡巨变》、《湘潮》、《佛崖魔影》等，曾获得省级创作奖或演出奖；还有《沸腾的山村》、《改田》、《劈浪飞舟》等，也都得到观众好评。



十年浩劫中，剧团元气大伤，名老艺人多遭迫害而离开了舞台。1972年恢复建制后，全团共九十余人，新秀中有六十年代入团的演员曾汝龙及陈述初、伍仁斌，乐队中陈忠民和舞台美术工作者丁维修等比较突出。近年

成长起来的有陈玉莲、黄跃华、刘国华、俞小玲以及邓亚军、罗志勇等一批后起之秀，缓和了青黄不接的趋势。

湘潭地区湘剧团 1960年，湘潭行政专员公署将醴陵湘剧团调至湘潭，并以之为基础，吸收原湘潭市湘剧团艺术人员参加，组成湘潭专区艺术剧院湘剧团(剧院下还辖一花鼓戏剧团)。原醴陵湘剧团的前身是王锡庆兄弟的清庆班，民国年间常活动于湘赣交界的各县市，1950年在江西萍乡改称文艺湘剧团，1954年到醴陵定点，改名醴陵县湘剧团。其时，团内主要演员有花脸王元豹，老生陈碧林、胡福兰、陈会秀，唱工贺韵湘，旦脚梅福芳、王兰英，小生朱福贵，乐师邓风礼、温宏友等。湘潭市湘剧团的前身是湘潭的永和班，1950年在长沙改为群艺剧团，1954年，由老艺人孔同凡带领回湘潭定点演出，改名为湘潭市湘剧团。主要演员有唱工谭福均，小生张小楼，旦脚左剑侬、孔福凤、魏艳侬、田素如等。两团合并后，体制定为国营。1962年又改为集体所有制，沿袭迄今。1963年，艺术剧院撤销，定名湘潭专区湘剧团。1966年，"文化大革命"开始，剧团停演，服装道具全部焚毁。1969年3月，剧团解散，大部分人员下放农村劳动，留少数人另组毛泽东思想宣传队。1971年，又改为地区文工团京剧团，湘剧演员改唱京剧样板戏。后因演唱非京非湘，群众意见很大，才又于1974年恢复湘剧团名称，陆续调回一些演员，并吸收了省湘剧院下放农村的刘少英、朱球球等十三人入团(1980年仍调回省)。



剧团在六十年代初期，阵容比较齐整，青年演员蒋天祥、王福运、龙彬彬、唐伯川、易梦姣、蒋树清等陆续成长起来之后，力量更加充实。在这段时间，剧团整理改编的《二度梅》等一批传统剧目，在各地巡回演出中受到观众欢迎。1964年，剧团移植的现代戏《迎春花》和改编的《阮文追》，曾在长沙盛演达两月之久，均由湖南人民广播电台录音播放；1975年演出高腔《龙江颂》，也由湖南电台、电视台录音录像播放；1977年改编的高腔现代戏《柯山红日》，曾获得观众好评。

剧团还曾办过三次小演员训练班，培养了一批青年演员。先后在剧团的艺术人员还有：中、青年演员陈五华、王万群、彭宝如、吴建义、李平、黄秀英，编剧文忆萱、颜梅魁，导演文剑梅，舞台美术设计李伯佐，乐师温雄生、周木林，音乐编配汪能中等。

益阳市湘剧团 五十年代，由益阳、滨湖的众多湘剧社、团几经合并而形成的剧团。其中，大同湘剧团是最早定点于益阳市的剧团，前身为1946年由艺人姜命初(生)、刘保贤(生)等起的福兴班。当时的主要成员，有筱福筠(生)、筱义芝(小生)、陈丙炎(鼓师)等，演出于宁乡县城乡。1949年4月，该班曾参加中国共产党地下组织领导的湘中游击队，隶

属第一支队政治部，配合解放战争，编演过《枪毙姚军长》等剧目。同年8月游击队整编后，戏班辗转演出于宁乡、沅江草尾镇等地。1950年元月，在益阳市定点，并吸收李福艳（旦）、李砚雪（旦）、卢相如（生）、李南生（花脸）、罗华才（生）、刘三保（生）等艺人，改名湖南大同湘剧团。该团在1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演中，整理演出的《王佐断臂》，曾获演出一等奖和剧本二等奖，以及音乐演奏奖和舞台美术奖。1957年定名益阳市湘剧团，为集体所有制。1959年根据常德专员公署指示，又将辖区内所有湘剧团，先后并入益阳市湘剧团。计并入的有：桃江县湘剧团，班底是1940年由唐继昌、刘老娘合起的永胜坤班（男女合班），演出于洞庭湖区以及湘潭、株洲、益阳等地。1951年至沅江草尾镇，更名解放剧团。当时的主要成员有王仲华（生）、丁庆华（丑）等。1954年4月，剧团去安化演出，途经益阳新桥时，所乘三条船均在风浪中颠覆，人员幸免于难，行箱损失殆尽。当时全省各地湘剧团俱以义演二场所得收入资助。湖南省湘剧团还及时送去服装，使剧团能在安化及时恢复演出。1957年剧团定点桃江，吸收演员刘立生（丑）等人，定名桃江县湘剧团，属集体所有制。1959年6月并入益阳市湘剧团。沅江县湘剧团，系由华兴、群力两个湘剧团组成。前者是1948年由艺人江华洪（生）在衡山县白果起的华兴班，1950年改名华兴湘剧团。华兴班主要成员有湘剧名艺人汤雨珊（旦）及蒋玉凡（大花）、言明星（小生）、胡如巧（小生）等。1955年定点沅江县。后者是1949年由艺人李华湘（丑）在沅江起的华湘班，1951年改名群力湘剧团。1958年，华兴、群力二团合并，定名为沅江县湘剧团。1959年9月并入益阳市湘剧团。南县湘剧团，系由滨湖、湘淮两个湘剧团组成。滨湖原班底是1940年在桃江组建的福麟班，1951年在沅江县草尾镇改名滨湖湘剧团。1955年在南县登记，定名南县滨湖剧团。湘淮湘剧团系1950年由湘潭仁和班部分艺人组建，在华容县城乡演出，1955年定名华容县湘剧团。1958年迁南县，与南县滨湖湘剧团合并，成立南县湘剧团。当时主要成员有陈大昌（生）、黄小豹（花脸）等。1959年10月，并入益阳市湘剧团。合并后的益阳市湘剧团，共有演职员近四百人。当时市内仅一个剧场可供演出，剧团多数人无戏可演，便安排去修益灰铁路，或到人民公社参加支农劳动。此后，大部分演员陆续离团。至1962年，全团尚留一百二十八人，分为两个演出队。剧团整理改编的传统戏《薛刚反唐》（成瑞申执笔）及1963年编演的现代戏《雷锋之歌》（张天一编剧），均曾受到群众欢迎。"文化大革命"期间（1968年），剧团解散。1969年8月，益阳市文艺工作团成立，吸收部分湘剧演员参加，移植演出了一些京剧"样板戏"。直至1978年4月，才由文艺工作团内，分出湘剧演出队，当年九月恢复湘剧团建制，仍属集体所有制。1980年，剧团编演的现代戏《故乡行》（刘星亮编剧）；再现了革命领袖刘少奇的形象（周俊峰扮演）。该剧曾由湖南人民广播电台录音播放。剧团历年来培养的黄淑霜、周俊峰、周建国等，都是观众欢迎的中青年演员。1980年剧团又自筹经费，抽出人员教学，开办了一期小演员训练班，以保证后继有人。

邵阳地区祁剧团 二十世纪五十年代初，邵阳市有两个民间专业祁剧团。一个是文艺祁剧团，由郭品文(小生)、张品超(花脸)、屈品玖(丑)、周美仁(生)、何少连(小生)、金玉凤(旦)、谢美仙(旦)、黄金彩(老旦)、刘道生(鼓师)、周铁生(鼓师)、蒋菊元(琴师)等为骨干组成，在国风戏院演出；另一个叫艺光祁剧团，由郭金枝(小生)、刘秋红(旦)、花中仙(旦)、李荣祯(生)、邹镇喜(生)、廖锦彩(老旦)、罗桂铃(花脸)、陈巧麟(花脸)等为骨干组成，在慈善剧院演出。1954年文艺祁剧团经省文化局批准为民营公助剧团。1956年由邵阳市文教科将两团合并，成立邵阳祁剧团，全团演职员工六十六人，选举蒋桂荪为团长。1960年初，省文化局以祁剧团为基础，并从全省各祁剧团中，抽调邓汉葵(花脸)、唐福耀(生)、郑浯滨(生)、吕淑贞(旦)、唐可华(丑)、黄尚初(琴师)、宾金箫(鼓师)、朱剑华(旦)、熊国华(小生)等名老艺人和优秀青年演员，组成湖南省祁剧艺术团。该团加工排练了《闹严府》、《昭君出塞》、《牛皋毁旨》、《黄公略》、《斩潘案》等剧目，赴北京汇报演出，在怀仁堂演出《闹严府》，得到中央领导赞赏。随后，又去天津、济南、徐州、南京、武汉等大城市巡回演出。四月底回到长沙，经中国共产党湖南省委员会批准，以祁剧艺术团为基础，遴选地、县祁剧团部分艺术人员参加，于1960年5月11日，正式成立湖南省祁剧院，交邵阳专员公署代管。1963年10月，省祁剧院从邵阳迁到长沙，任命杨玉武为院长，归省文化局直接领导，并调来唐华生(鼓师)、戴丽云(小生)、李祥林(生)、杨忠智(丑)、李四一(旦)、刘回春、曾莺(编剧)、刘锡林(导演)、顾胜荣、倪湘林(舞台美术设计)。这段时期，剧团通过不断演出，一批优秀青年演员，如李文芳(旦)、金琼珍(旦)、严利文(小生)、罗文通(花脸)、王利彪(花脸)、花中美(旦)、杨文芬(旦)、仇荣华(生)、宋纪元(小生)、刘文波(旦)、吕祥红等都成为艺术骨干。剧院还先后编演了《三放岳雷》、《苗寨惊雷》、《送粮》，整理了《金龙探监》、《拦马》，移植了《江姐》、《沙家浜》、《三里湾》、《打铜锣》等剧目，受到省内外观众的欢迎。1969年"文化大革命"中，祁剧院全体演职员下放到新宁县农村劳动。1970年11月，湖南省革命委员会文化组抽调少数演职员到邵阳组成祁剧演出队，交邵阳地区文工团领导。1972年，又调回部分演职员，将祁剧队改为邵阳地区祁剧团，撤销原省祁剧院建制。在此期间，李远钧(丑)、赵培基等调入剧团。1980年，省艺术学校邵阳地区祁剧科毕业的贺冬梅(旦)、易炜辉(旦)、李和平(丑)等分配到剧团。



剧团从五十年代初期起，在整理改编传统戏和创作现代戏方面，都取得较好成绩。早在1952年，曾与零陵开明祁剧团联合排演《泗水拿刚》，参加中南区第一届戏曲观摩演出，获得好评。1955年，剧团演出的《昭君出塞》参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获剧本一等奖和演出一等奖，演员谢

美仙和何少连、王求喜，分别获一等和三等奖。此剧并曾三次赴北京汇报演出。另一出《牛皋毁旨》获剧本一等奖。在1957年湖南省戏曲汇报演出中，剧团演出的《活捉子都》获剧本、演出二等奖；《书馆误》获剧本、演出三等奖；《杏元和番》获演出三等奖。1958年创作的革命历史剧《黄公略》参加省现代戏会演，获得高度评价。此剧并于1960年赴北京演出。1965年创作的现代戏《送粮》，参加中南区会演后，由珠江电影制片厂拍成舞台艺术片。1980年改编的《访贤记》，参加湖南省戏剧季演出，获演出二等奖。这些剧目，都已成为剧团的保留剧目。剧团体制从1960年改为国营后一直未变。

衡阳地区祁剧团　1952年国庆节，湘桂劳动祁剧团到衡阳市演出，就此定点衡阳，改名为衡阳市前进祁剧团。当时主要演职员有唐有信（生）、刘国麒（小生）、谭桂芳（小生）、黎燕飞（旦）、雷胜艳（旦）、雷民祥（花脸）、雷光福（丑）、文胜华（丑）、黄尚初（琴师）等。1954年与在衡阳演出的祁阳县国华祁剧团合并，成立衡阳市祁剧团，下设两个队，分剧场演出。后因人员过多，原国华祁剧团人员于1955年5月仍回祁阳县。1960年7月，衡阳市祁剧团又与零陵祁剧团合并，成立衡阳专区祁剧院，下设老师剧团、青年剧团、红领巾剧团，分别由邓汉葵、黎燕飞、唐石智、唐有信任团长。1962年9月，衡阳、零陵分为两个专区，青年剧团隶属零陵专区。1964年剧院名称撤销，将老师剧团和红领巾剧团合并，改名为衡阳地区祁剧团。这段时期，剧团增加了名老艺人陈笑侬（生）、唐可彩（生）、九岁红（张瑞莲，旦）、黄金娥（旦）、陈忠勇（花脸）、周昆玉（正旦）、李宜华（丑）、杨冬生（鼓师）等，力量更为充实。以后又陆续培训出一批优秀青年演员如周若桃、刘松柏、萧梅英、刘月梅、张少君、周国英、江中华等，阵容整齐，在祁剧界具有一定影响。剧团在1958年转为地方国营，1963年又改为集体所有制。1972年3月，又恢复为国营剧团。建团以来，剧团整理改编了不少传统戏，其中《宜城三醉》曾参加湖南省1957年戏曲汇报演出，获剧本三等奖和演出二等奖。1980年创作的近代历史故事剧《松坡将军》获湖南省第一届巡回演出戏剧季演出三等奖，并录制成电视片。



零陵地区祁剧团　1949年9月，艺人马玉珂（小生）、伍翠达（生）等组织的永胜剧团在零陵芝城镇演出，并陆续请来郑活滨（生）、李荣富（丑）、邓汉葵（花脸）、颗颗珠（旦）、九岁红（旦）、于翠珠（老旦）、唐清兰（小生）、唐云卿（鼓师）等名老艺人。因阵容整齐，观众欢迎，便在零陵定点。1951年由陈笑侬（生）、凤凰鸣（旦）组织的永兴桂剧团巡回演出来零陵，两团协议合并，更名为零陵开明祁剧团，由陈笑侬任团长，郑活滨任副团长，唐可彩任艺术委员会主任。1954年定为民营公助剧团。1958年转为地方国营零陵祁剧团。1960年

零陵专区撤销，全团迁往衡阳，与衡阳市祁剧团联合组成衡阳专区祁剧院。1962年零陵专区恢复建制，原零陵祁剧团演职员仍回零陵，建立零陵专区祁剧团。1966年，“文化大革命”开始，剧团遭到严重破坏，名演员颜颖珠受迫害致死。1969年，大部分人员下放，剧团更名为零陵地区文工团。1975年调回部分人员，恢复祁剧演出，定名为零陵地区祁剧团。



从五十年代起，剧团在整理改编传统戏方面，取得了较好的成绩。1955年与东安祁剧团合作整理的《柳迎春》，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演出二等奖；1957年省戏曲汇报演出中由剧团整理演出的《作文过江》获剧本三等奖，《合凤裙》获演出三等奖；在1980年湖南省举行的巡回演出戏剧季中，剧团改编演出的《包公坐监》获演出三等奖。剧团名老艺人众多，除上述者外，先后还有生脚卢春兴，小生蒋亚炳，花脸唐瑞雄，丑脚唐可华，琴师唐民祥、黄尚福、李代君等。中青年演员有生脚李祥林、王国华，小生唐清民、黄武亮、张兴国、邹新妹、熊国华，旦脚张德文、朱剑华、刘玉华，老旦胡玉和，花脸杨建宇、刘大德，丑脚余燕生、李远钧、唐昌杰、杨忠智等。还有编剧李学迅，导演刘晓初，舞台美术谭梅尊，编曲王亨春。

祁阳县祁剧团　前身是商人彭良生于民国二十七年(1938)在祁阳开办的国华班，是祁剧名角集中的一个戏班。如生脚桂松茂、田连禄，小生傅梓林，旦脚彼玉梅，花脸唐春庭、夏福洪，鼓师刘道生等二十余人，都先后应聘在戏班唱戏。民国三十年，该班曾由艺人唐可彩、唐可华等组织成立抗敌宣传队，在祁阳、衡阳、零陵一带宣传抗日，编演《活埋鬼子》、《宋先生杀敌》、《游击反攻》等爱国戏曲，影响较大。1950年，戏班更名为国华剧团。1952年到衡阳市演出，1954年12月，与前进祁剧团合并，成立衡阳市祁剧团。1955年5月，原国华祁剧团人员到祁阳县城演出，在当地群众要求下，经两地政府协商，同意原国华祁剧团人员仍留祁阳县，并定名祁阳县祁剧团，由著名演员吕淑贞任团长。1958年10月，由集体所有制转为地方国营。1964年又改为集体所有制。在“文化大革命”中(1969)，艺人下放，剧团停演，部分人员参加文艺宣传队。1973年，调回一些下放人员，恢复祁剧团建制。剧团于1964年创作了现代戏《燕子与兰兰》，在当年的湖南省现代戏会演中获得好评。1982年由唐国华主演的连台本戏《孟丽君》，曾盛演不衰，并拍摄成戏



曲电视连续剧十二集播放，在群众中影响甚大。剧团在1980年的祁剧教学演出中，曾担任录像演出的基础团，为配合全省祁剧名老艺人演出优秀传统剧目作出贡献。先后在剧团的主要演员有：生脚蒋汉臣、赵国孝、李忠文，小生王涵洪、周新智，旦脚吕淑贞、尹秋华、李菊华，老旦陈美耀，花脸彭新高、段翠刚，丑脚费相臣、李巧燕、李庆生，还有音乐人员唐相伶、张元生、陈延锦、彭芷卿和专职编剧欧阳友徽。中华人民共和国建立后培训出的青年演员有唐槐秀、唐国华、唐保国、蔡修械、傅华皮等。

武冈县祁剧团 1949年春，杨功炉办起荣华班，在武冈县城龙凤宫演出。1952年县人民政府将荣华班改组成民间职业剧团，交艺人经营管理。1956年双峰群众祁剧团萧艳秋（小生）、张合保（生）等十余人自愿并入，演职员工增至七十人，经当地政府批准，成立武冈县利民祁剧团，选举名艺人唐春庭（花脸）为团长，郑芝兰（生）为副团长。当时剧团已拥有一批名老艺人如刘韵龙、唐松魁、罗松泉、梅兰香、碧中玉、罗桂香、筱翎凤、夜明珠、桂涵洋、袁湘南、何涪涟、聂培春、邓炳佑等。1957年，剧团整理、萧艳秋主演的《隔窗会妻》参加湖南省戏曲汇报演出，获剧本二等奖和演出二等奖。1960年利民祁剧团并入湖南省祁剧院，驻邵阳。1961年8月，经原利民祁剧团演职员要求，恢复原来建制，仍回武冈。同年底改为地方国营，到1962年又改为集体所有制。在老艺人陆续退休情况下，一批在建团后培训出来的中青年演员如陈姣娥、唐国球、刘秋云、邓新艾、唐桂姣、刘利民、张利龙等已成为剧团的主要力量。“文化大革命”中大部分人员下放农村，剧团改为文工团，并演京剧。直到1977年春，恢复祁剧演出，正式定名为武冈县祁剧团。1981年以来，剧团编剧赵遂平改编的《鹿台恨》、周宜地创作的《光棍娶亲》，颇获好评。现全团有演职员工九十余人。

溆浦县辰河戏剧团 前身是艺人向泽清于民国十五年（1926）创建的华庆班。1951年4月，该班在溆浦县城举行高腔演唱会，深受群众欢迎。因此，县人民政府在同年9月即以华庆班为基础，成立溆浦县工农兵剧院。1954年改称溆浦县汉剧院。1955年正名为溆浦县辰河戏剧团。“文化大革命”中（1969年11月）剧团解散。1977年4月恢复建制。剧团以演唱高腔为主，兼演弹腔。原华庆班艺人杨世济（生）、舒洛成（小生）、向仕林（小生）、刘德书（生）、夏昌福（净）等，多系矮台班（木偶班）出身，戏路宽，且擅长文武场面。剧团在表演艺术上，继承和发扬了辰河戏溆浦路子粗犷、豪放、朴实的风格，始终保持了较强的演员阵容。1955年，杨宗道（小生）、杨世济（生）、向桂甲（老旦）、武文献（唢呐师）、罗孝盈（鼓师）等随黔阳专区代表队参加湖南省第二届戏曲观摩会演，演出剧团改编的高腔



剧目《破窑记》，获剧本一等奖和演出一等奖；杨宗道获演员一等奖，武文献获乐师奖，杨世济、舒洛成、向桂甲获奖状。1956年，部分演职员随湖南省戏曲艺术团赴京，参加辰河高腔《破窑记》和《李慧娘》的汇报演出，获得好评。在湖南省的历届会演中，剧团整理改编的《荆钗记》、《芦林记》、《三打周仁》等剧目均获得普遍赞誉。多年来，剧团老艺人在挖掘、记述辰河高腔传统剧目工作中，作出了重大贡献。剧团还根据溆浦籍革命先烈向警予的事迹，编演了高腔现代戏《庐峰钟声》。建团之后，先后办过四次小演员训练班，培养了张东霞(旦)、向克群(生)、谢谷文(小生)、樊正明(丑)、萧梅(旦)等一批中、青年艺术骨干。

沅陵县辰河戏剧团　前身为浦光剧社。民国三十六年(1947)由钱焕章筹办于泸溪县浦市镇。1950年3月，剧社由艺人刘昌忠(生)、米寿生(净)、康桂清(生)、刘景银(唢呐师)等人领班，演于沅陵县城火神庙，颇受欢迎，县文化部门遂确定该社定点沅陵。同时，吸收了名鼓师石玉松、辰浦路子第一个职业女旦脚陈依白，以及李立龙(生)等常德汉剧艺人，成立沅陵县共和高汉剧团，演唱辰河高腔戏和常德汉剧弹腔戏。1957年，改称沅陵县共和湘剧团。1965年以后，专演现代戏，多唱弹腔，乃更名沅陵县汉剧团。"文化大革命"中(1969年3月)，剧团解散。1979年12月恢复建制。此后，剧团以演唱传统剧目为主，定名沅陵县辰河戏剧团。建团以来，剧团演唱的高腔剧目甚多，继承和发扬了辰浦路子讲究唱功的特点。1955年，陈依白(旦)、向寿卿(小生)、陈盛昌(净)、张少飞(丑)、石玉松(鼓师)等随黔阳专区代表队参加湖南省第二届戏曲观摩会演，剧团改编的高腔剧目《李慧娘》获剧本二等奖；整理演出的阳戏《盘花》，获演出二等奖。演员陈依白获一等奖，向寿卿、张少飞、陈盛昌获三等奖，鼓师石玉松获奖状。1956年，部分演职员曾随湖南省戏曲艺术团赴京，参加《李慧娘》的汇报演出，获得各界好评。剧团还曾先后与溆浦县辰河戏剧团合作演出过高腔剧目《芦林记》和《三打周仁》，并在1957年和1959年全省会演中获奖。近年来，剧团在剧本创作和音乐改革上，取得了较好的成绩。1980年，由黄宝森改编，方小慧导演，石煌远配曲，陈依白为艺术指导的高腔剧目《金玉记》在湖南省巡回演出戏剧季中，获演出二等奖；根据当地历史事件编演的高腔剧目《辰州教案》，参加了1982年湖南省巡回演出戏剧季，并为全国高腔学术讨论会演出。建团以来，老艺人石玉松、刘景银、康桂清等，曾陆续口述、记录了不少将要失传的高腔剧目和曲牌，还献出一些古抄本，为保留辰河高腔艺术遗产作出了重大贡献。剧团先后培养的中、青年演员邓连喜(生)、杜应忠(净)、罗阿英(旦)、向上(生)等人，都已成为艺术骨干。



衡阳市湘剧团　演唱衡阳湘剧。1951年由衡阳湘剧春华、大春台、大吉祥三班组

成衡阳统一湘剧团。1953年，湖南省文化局批准为民营公助剧团，始定名衡阳市湘剧团。"文化大革命"期间(1969)，剧团解散，部分人员并入衡阳市文工团，一度改称衡阳市文工团湘剧队。1972年，文工团解散，剧团恢复，定为地方国营剧团。



剧团在艺术上继承了衡阳湘剧以昆腔为主，高、弹腔并重的传统。先后挖掘记录传统剧目五百余出("文化大革命"期间毁失殆尽，1979年后补录存档仅二百余出)，整理、改编了优秀传统剧目二十余出。其中昆腔《醉打山门》参加1952年全国第一届戏曲观摩会演，主演谭保成获演员一等奖。湖南省1955年第二届戏曲会演中，剧团整理、演出的弹腔折子戏《审假旨》获剧本一等奖，演出二等奖；高腔整本戏《置田庄》获剧本二等奖；弹腔整本戏《雁门关》获演出一等奖。剧团整理的昆腔折子戏《芦花荡》、弹腔折子戏《雁门提濇》曾于1956年参加湖南省戏曲艺术团去北京汇报演出，亦获好评。在参加湖南省历届会演和调演中，获奖的剧目共计十余出。先后在该团的主要演员有谭松月、谭保成、陆金龙、伍启庭、罗金城、陈丙生、曾金彪、王桂枝、罗冬凤、刘添喜、何寿生、周友桂、卜咏纯、梅淑芳；主要乐师有万忠顺、王召东、莫家珍、李育全、尹垂富；编导蒋经成、刘希伯、卢彦文、刘和平。

建团后培养的中青年演员有邓溯元、楚东波、龙少生、刘平、周洪基、李振湘、燕利娟、邬学军、曾辉云、刘军；音乐人员有谭东波、蒋昕、常青、赵湘笃、董奇、刘孟雄等。

常德市汉剧团　中华人民共和国成立后，常德汉剧的文华、同乐两班在常德市定点演出。1952年两班分别建为文华湘剧团和同乐湘剧团。1956年两团合并，定名常德市汉剧团，为全省重点民营公助剧团之一。剧团以唱弹腔为主，兼唱部分高腔。除上演本剧种所共有的以杀伐打斗、火爆炽烈见长的"江湖戏"外，同时还保留了原文华、同乐两班一批独具特色的"一家戏"，如：文华班的《双蝴蝶》、《五凤吟》、《魏璧降旗》、《考郎花烛》等；同乐班的《齐星楼》、《紫金山》、《北邙山》、《孝义图》、《矶头岭》等。多年来，剧团整理上演了较多的优秀传统剧目并编演、移植了一批现代戏。剧团因系两个名班合并，艺术力量雄厚。主要演员有：生行王文松、罗炳泰、雷华禄，小生行钟华飞，旦行李福祥、万金红、萧兰芳，净行毛太满、陈长茂，丑行邱吉彩等。主要乐师有龚光新、李春柏、聂长发、李少先和编剧张德香等。剧团第一批培训的学员于1959年常德专区常德汉剧小演员训练班结业回团之后，还办过四期训练班。共培训了青年演员一百一十三名。其中生脚汤继祖、彭家贵，小生林长庚、龚为民，旦脚杨丽华、龚锦云、朱敏琴，丑脚谢顺成等均为剧团中青年艺术骨干。

剧团在历次省级以上艺术活动中，均获得较好成绩。1952年，《思凡》参加第一届全



国戏曲观摩演出，李福祥获演员二等奖。1953年部分演职员参加湖南省赴朝鲜慰问文工团，演出《思凡》、《梁红玉抗金》、《王横摆渡》等一批优秀传统剧目，受到国家嘉奖。1955年《祭头巾》、《打番郎》等剧参加湖南省第二届戏曲观摩会演，均获剧本一等奖、演出二等奖。邱吉彩、毛太满、万金红获演员一等奖，另八名演员分获二、三等奖；龚光新获乐师奖。1956年《祭头巾》赴京汇报演出，获文化部颁发的优秀剧目奖金。1957年《两狼山》参加省戏曲汇报演出，获剧本、演出一等奖。1979年省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演，《元宝案》获导演和音乐设计奖，演员彭家贵获一等奖，龚锦云等获二等奖。1979年《发霉的钞票》剧组赴京参加建国三十周年献礼演出，演员杨丽华等获得好评。1980年《巧婚记》参加省巡回演出戏剧季，获演出一等奖和剧本奖。1982年《程咬金娶亲》参加省巡回演出戏剧季，获演出二等奖，并由湖南电视台录制戏曲艺术片，经中央台向全国播放。

桃源县汉剧团　民国三十三年(1944)由艺人毛子玉等创建于常德德山的德记天元班。1949年改名天元剧团。1953年在桃源县城定点演出，改名文新剧团。1955年更名桃源湘剧团。1958年又改现名，为集体所有制。1953年至1958年期间，曾与桃源县新舞台花鼓剧团合并，兼唱常德花鼓戏；后又分开，仍唱常德汉剧。剧目以弹腔为主，兼唱部分高、昆腔，文武戏并重。除演出本剧种近三百个传统剧目外，还整理了大批优秀传统剧目；编排、移植了一批现代戏。1962年集中青年演员学习，继承了常德汉剧原四大名班名老艺人所传授的一批"一家戏"。艺术风格上，保留了本剧种高亢、火爆、朴实、重做工的特点。《八义图》、《二堂舍子》、《双合印》、《牛头山》、《战洪州》、《反徐州》等剧目在群众中较有影响；《红书宝剑》及新编古代故事剧《三备棺》均经湖南电视台录像播放。1955年湖南省第二届戏曲汇演中，刘炎卿获乐师奖。1979年，在全省创作节目汇演中，剧团编演的《发霉的钞票》获演出二等奖，魏文清、裴德获演员一等奖。同年，又从兄弟团借调少数演员带此剧赴京参加建国三十周年献礼演出，获中央文化部颁发的创作、演出二等奖。1982年创作的现代戏《姻缘错》获湖南省巡回演出戏剧季演出一等奖和百场演出万元奖。



先后在剧团的主要演员有毛子玉、张树森(生)、蓝加红(小生)、吴胜保(净)、雷福魁

(旦)、筱兰芬(旦)、陈长禄(生)、汪先清(丑)、邹玉福(生)等。主要乐师有刘炎辉、袁中案等。剧团先后办过五次小演员培训班,培养了龚文清、董文園、陈文武、余文菊、宋文豹、张文玖、郭文林、萧昌明、刘国明、萧华、罗惠桃等一批中、青年艺术骨干。剧团于1982年获湖南省人民政府授予的"先进集体"称号。

津市荆河戏剧团　前身是创建于清光绪年间的津市松秀班。1951年从湖北沙市回津市定点时,有演职员四十余人。1952年改名津市群众湘剧团。1956年底正名为津市市荆河戏剧团。1969年元月,剧团解散,人员大部分下放农村,其余亦改操别业。1970年津市成立文艺工作队,陆续调回原剧团人员,排演京剧"样板戏"。1978年恢复原剧种、原建制,属集体所有制。剧团演唱以弹腔为主,兼演少数高、昆剧目。原松秀班演员,如傅庆寿、滕和英、瞿翠菊、孙升福、任和猛等多系九澧名角,表演艺术上讲究做工,尤以"趟马军"功见长;唱腔则吸收了湖北汉剧的花腔唱法,推动了荆河戏传统艺术的发展。1955年,曾整理改编传统剧目《反武科》,参加湖南省第二届戏曲观摩会演,获剧本、演出二等奖。演员王天柱、傅丑精均获二等奖。此后,在省历届会演中,整理改编传统戏《白罗衫》、《马前覆水》、《双驸马》均获奖;创作的现代戏《太平村》、《红哨兵》、《两份菜单》等剧目均获好评;《两份菜单》和《双驸马》曾由湖南电视台实况转播和录像播放。先后在团的主要演员有彭化万、傅庆寿、王天柱、傅丑精、王振文等,主要乐师有向化英、黄开国、胡振金等。建团以来,曾办过五次小演员训练班,先后成名的有张淑容、彭鹏、王文柏、万德仁、孟禄华、童小平等一批中青年艺术骨干。

澧县荆河戏剧团　1956年成立。先是清宣统二年(1910)澧县王家厂"香"字科班艺徒满科后,组成大舞台戏班,曾几次更名为公和园、觉民园、永乐班。中华人民共和国成立后,改名永乐剧团。1954年冬定点澧县县城。1956年由澧县人民政府正式定名为澧县荆河戏剧团。1969年,剧团撤销,另建毛泽东思想文艺宣传队,演出以移植京剧"样板戏"为主。1971年招收三十余名小演员,送常德市京剧团培训。1978年恢复原剧种、原建制,属集体所有制。剧团历史悠久,名角辈出。已故名丑胡醉趣、名小生欧清喜、名老旦玉香席,曾是该团台柱。1956年胡醉趣参加全省戏曲学习班时演出过传统剧目,梅兰芳看后,对他的表演艺术表示赞赏。历来的"响炮戏"有《九锡宫》、《牧羊山》、《火烧绵山》、《探五阳》等。还编演了《社会代表》、《揭鸭谜》、《哑巴伙计》、《蒋翊武》等一批现代戏。1979年,新编儿童故事戏《喇叭树下》参加地区会演,剧本和演出均获一等奖。1982年新编古代故



事剧《法场拜相》获湖南省巡回演出戏剧季演出二等奖。建团以来,先后成名的演员有彭

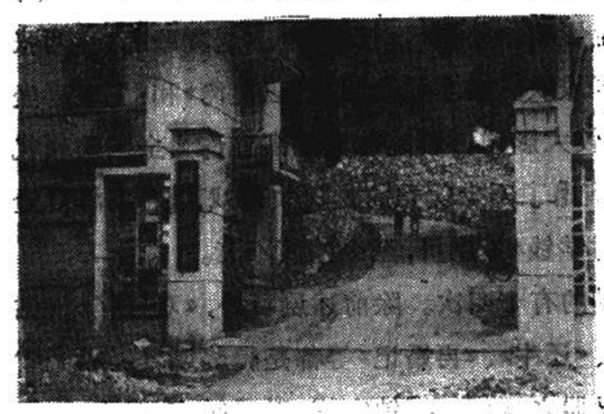
觉庆、谢天才、邓家国、戴承英、张又君等。戴承英于1966年“文化大革命”初期被迫自杀。1977年以来，又培养了陈大华、张新、周乃国、张蓉蓉、胡晓媛等一批青年艺术骨干。

岳阳市巴陵戏剧团 1952年，由巴陵戏名班岳舞台和新岳舞台合并组成，初名岳阳岳舞湘剧团。当时曾以《打严嵩》一剧参加湖南省第一届戏曲会演，著名老艺人许升云(小生)和胡永发(净)的精湛表演艺术，获得很高评价，并参加了中南区戏曲会演。1953年，剧团改名为岳阳岳舞巴陵戏剧团，全团百余人，由著名老生演员李筱凤任团长。1955年剧团整理改编的传统戏《九子鞭》参加湖南省第二届戏曲观摩演出，获剧本一等奖和演出二等奖，李筱凤和胡永发获得演员一等奖。朱岳福获演员三等奖。1957年，整理改编的传统戏《打差算粮》参加湖南省戏曲汇报演出，获剧本、演出一等奖；1959年，新编历史剧《何腾蛟》参加建国十周年献礼演出获奖。同年，剧团转为地方国营。1964年仍改为集体所有制。“文化大革命”中(1969)，剧团解散，人员全部下放农村、工厂劳动。1970年10月，岳阳县成立毛泽东思想宣传队，陆续调回原剧团一些演职员，改唱京剧，专演“样板戏”。由于语言和表演艺术风格的差异，演出非京非巴，严重地破坏了巴陵戏传统艺术。1971年6月，又用巴陵戏移植“样板戏”，同时兼唱花鼓戏和歌剧。一直到1977年，才正式恢复建制，定名为岳阳市巴陵戏剧团，属地方国营。1980年，剧团改编的传统剧目《审刺客》，参加湖南省戏剧季演出，获演出三等奖，并由湖南电视台录像播放。剧团自成立以来，艺术上继承和发扬了巴陵戏粗犷、豪放、朴实的传统艺术风格，并对传统武戏进行了全面改造，使其获得了新的发展。从1956年起，先后举办过小演员训练班五届，培养了一批艺术骨干，充实了演出力量。先后在团的主要演员，还有丁艳香(闺门)、孙艳华(三生)、周扬声(靠把)、李玉仙(闺门)、高小林(闺门)、赵通林(老生)、何月智(大花)等；乐师有杨作云、胡云瑞；音乐编配有[illegible]刘茂林。



[illegible]区湘[illegible] [illegible]八年(1929)后即无专业戏班。中华人民共和国成立时[illegible]有部分艺人[illegible]祁剧团工作。1956年，嘉禾县人民政府组织老艺人发[illegible]产。19[illegible]年[illegible]理昆腔传统剧《钗钏记》、《武松杀嫂》，首次参加湖南省戏[illegible]演出，《[illegible]松杀嫂》获剧本二等奖、演出二等奖。同年11月，湖南省文化局委[illegible]嘉禾[illegible]昆曲学员训练班。1961年，又选送一批学员赴京，向北昆名师白云生、侯永[illegible]学艺，并在京演出《拦马》、《醉打》等折子戏，田汉曾赞称“山窝里飞出小凤凰”。这段时间，训练班[illegible]、李沥青、李楚池、余茂盛和老艺人萧剑昆(鼓师)、匡升平(小生)、彭升兰(旦)等的通力合作，创造了建团条件。1960年，郴州地委即以昆曲学员

训练班为基础，并从郴州祁剧团和桂阳湘剧团抽调一批学员，组建郴州专区湘昆剧团（国营）。这是中华人民共和国成立后湖南新建的第一个昆剧团。此后剧团经过不断充实力量，



演出阵容逐步加强。到1964年9月，改为湖南省湘昆剧团。“文化大革命”期间（1968年8月）剧团遭到严重破坏，人员解散。1971年11月，郴州地委重建郴州地区湘昆剧团。剧团先后培训出的雷子文（净）、郭静蓉（小生）、唐湘音（生）、萧寿康（笛）、李忠良（丑）、李元生（鼓）、宋信忠（生）、孙金云（旦）、卢大善（小生）、文菊林（旦）、左荣美（老旦）、刘景荣（二胡）、张富光（小生）等，都已成为艺术骨干。1978年省艺术学校开办了湘昆科，为剧团培养了一批新生力量。1981年夏，湘昆剧团举办教学活动，邀请昆曲“传”字辈名师周传瑛、王传淞、沈传芷、郑传鉴、方传芸等，来团授艺，表演艺术更为提高。

湘昆建团以来，在继承传统的基础上，整理、改编、上演了《浣纱记》、《连环记》、《白兔记》、《杀狗记》、《渔家乐》、《牡丹亭》、《桃花扇》等三十多个传统剧目。并对昆曲进行了尝试性的改革，创作演出了现代戏《莲塘曲》、《烽火征途》等剧目。其中《腾龙江上》于1965年参加中南区现代戏观摩会演，获得好评。1981年湖南省戏剧季调演，剧团整理的《荆钗记》获演出二等奖。

湖南省花鼓戏剧院　1953年5月，由湖南省文工团分出十八名新文艺工作者组成花鼓戏演出队，曾一度并入湖南民族歌舞团。1955年定名湖南省歌舞团，实唱花鼓戏，由储声虹任团长。1957年3月，正式命名为湖南花鼓戏剧团。1960年元月，扩大为湖南省花鼓戏剧院，由方荫、王方之任正副院长。“文化大革命”期间（1969），剧院解散，全院一百零八人集体下放江华县农村劳动。后抽调部分人员回省，组成湖南省文艺工作团花鼓剧队。1980年10月，恢复湖南省花鼓戏剧院建制，下设两个团。



自花鼓戏演出队成立起，全体演职员长期为广大观众演出，送戏到厂矿农村。1953年，部分艺术人员曾赴朝鲜参加慰问中国人民志愿军演出达四月之久。多年来，省内重大工程建设如修整洞庭湖堤垸；湘黔、湘东铁路的修筑；柘溪、凤滩水电站的建设工程等，剧团都曾去工地演出。并去过老苏区和边防前线作慰问演出。剧院在全国不少大、中城市演出和多次赴京演出中，曾得到中国共产党和国家领导人，以及各地专家、群众的一致

赞扬，为湖南花鼓戏艺术在全国扩大了影响，争得了荣誉。

三十年来，剧院创作、改编、移植上演的剧目近二百个，其中现代戏达一百二十多个，占百分之六十。演出的现代戏在全国具有一定影响。《补锅》、《打铜锣》、《送货路上》、《两张图纸》、《野鸭洲》等戏都拍成彩色电影，在全国放映。由小说改编的《三里湾》和《牛多喜坐轿》，移植的《沙家浜》等现代戏在省内外均有较大影响。剧院被文化部嘉许为全国演现代戏有成绩的八个单位之一。多年来，剧院也演出了不少优秀的古代故事戏，如《刘海戏金蟾》、《翠鸟衣》、《谢瑶环》、《打鸟》、《打铁》、《讨学钱》等剧目，至今盛演不衰。

三十年来编演的剧目，得到省级以上奖励的有十四次。除前述剧目外，《双送粮》、《姑嫂忙》、《中秋之夜》、《我的一家》、《柯山红日》、《还牛》、《再婚记》等都是得奖剧目。得到省级以上奖励的演员有二十多人，如萧重珪、梁器之、蒋啸虎、钟宜淳、王明舫、余谱成、唐镜明、谭亦之、胡雍林、詹仲堃、彭健夫、杨保生、梁熙和、李国文、龚业莂、唐钟璧、解梅精、汪寿云等。导演获奖的有张间、银汉光，音乐编配获奖的有左希宾、张国辉、唐盛河、杨鑫华，舞台美术获奖的有黄凡、胡健民，获剧本创作奖的作者有徐淑华、李果仁、陈芜、许在民等。还有一批虽未参加会演获奖，但极为观众所欢迎并有一定成就的艺术人员，如演员龚谷音、李谷一、凌国康、李小嘉、李启安、刘赵黔、叶俊武、谢晓君、张天相；音乐人员周沛霖、张定高、刘天庄、贺菊秋、欧阳世春；导演余谱成、张建军、谭亦之；舞台美术、灯光设计邱盛源、何礼培、吴洪生、刘进；音乐编配卜再庭、曾祥嗣、欧阳觉文；武功身段教师周斌秋；唱腔老师杨福生、杨保生；声乐教师曹孟里等。他们对剧院的艺术建设，都作了很大贡献。

自五十年代初期起，由于主要成员都来自新文艺工作者和学生，在艺术上都有一股勇于探索和改革的精神，故长期以来，剧院不仅在创作演出现代戏方面获得了突出的成绩，并且在舞台艺术探索中，能在继承长沙花鼓戏优秀传统的基础上，广泛吸取全省民间小戏剧种所长，闯出了有别于长沙花鼓戏而独具风格的湖南花鼓戏路子（人称“省花路子”）。其影响所及，在全省不少花鼓戏剧团中，已经形成“省花”流派，并为广大观众所欢迎。

在多年演出实践中，除创作、改编、整理的不少剧本已经出版外，还编有《花鼓戏音乐革命实践》、《湖南花鼓戏常用曲调》等书出版。

长沙市花鼓戏剧团　1953年，在长沙市演出的民间职业花鼓剧团中，新义和民众两个团阵容比较整齐，经文化主管部门批准，定点长沙市，进行初步体制改革，对新义实行民营公助。1956年将新义改称长沙花鼓戏一团，民众改称长沙花鼓戏二团。1959年两团合并，始用今名。1969年，“文化大革命”期间，剧团解散，人员下放劳动。1970年，调回部分人员参加长沙市文工团花鼓戏队。1972年，文工团撤销，恢复剧团建制，仍属集体所有。

剧团原始班底雄厚，主要演员都来自四面八方，如新义剧团的何冬保（丑），是全国第一届戏曲观摩会演中以演《刘海砍樵》中的刘海获三等奖的演员，他和孙芝庭（小生）、喻雪

梅(乐师)等，都是益阳一西湖路名艺人。著名二旦王命生，以及伍岳云(小生)、罗以文(旦)、彭绍裘(生、净)、谢元成(琴师)等，则来自宁乡路。以"杨满摩登"闻名的杨福生(旦)和李国文(丑)、姚佩琼(旦)、李淑娥(旦)等，则出自长沙本地。原民众剧团主要演员中，有益阳一西湖路的名小生胡华松和名旦谢莲英，及在全国第一届戏曲观摩会演中以演《刘海砍樵》中的胡秀英获三等奖的新秀萧重珪，有以"戏包袱"著称的名教师蔡教章，还有张汉卿(生)、姚悟卿(净)、胡海燕(旦)、张炳勋等。来自浏阳的艺人，则有孙少云(旦)和田运隆、田春林兄弟。由于这些演员都来自各路艺术流派，在表演、音乐唱腔上都有各自的风格和特点，故演出剧目各具特色，深受广大观众欢迎。如《刘海砍樵》、《扯萝卜菜》、《装疯吵架》、《送友访友》、《菜园会》、《蓝桥会》、《秋江赶船》等剧目，都表现了各路的艺术风格，因之，在这个剧种中具有广泛的代表性。

剧团从五十年代初期起，在新文艺工作者和艺人的通力合作下，挖掘、整理、改编大小传统戏三十余个。其中由陈北方与何冬保合作整理的《刘海砍樵》，曾在全国第一届戏曲观摩会演中获奖，成为花鼓戏中流传全国的剧目。另如《梁祝》、《装疯吵架》、《南庄收租》、《丑人计》、《秦雪梅》、《八百里洞庭》等剧，都曾获得省级奖励或出版发行；改编的现代戏《中秋之夜》、《夫妻之间》、《布谷鸟叫了》等，都曾在省级会演中获奖。在剧目创作方面，现代戏有《活人碑》、《红色营业员》、《和尚庙的喜事》、《扳道新兵》、《千里送鞋》；古代故事戏有《劈华山》、《颜细娘》、《三访国舅府》等。这些戏的演出场次甚多，受到观众的欢迎。还有一些经过移植、改编具有花鼓特色的戏，如《盘夫索夫》、《情探》等，也成为保留剧目。多年来，剧团演出足迹遍及省内外。1953年，部分人员曾参加赴朝鲜慰问中国人民志愿军的演出；在整修洞庭湖工程中，曾组织四十余人的两个工地文工队，在冰天雪地中为民工演出近四个月。剧团现有演职员七十余人。中青年演员贺爱云、郑燕春、王亮贤、黄知明、王美莲、彭兆安、熊瑾瑜、蒋卫红、海秋元和音师黄熙玲、梁强、田博文等，都已逐渐成为艺术骨干。



株洲市花鼓戏剧团　演唱长沙花鼓戏。1950年，以李寿生为班主、徐金林为本家，组成湖南新联剧团。1952年，在湘潭更名为湘南新民剧团。1954年，正式定点株洲市，改名株洲新民剧团。1956年，易名株洲花鼓戏剧团。1958年正式命名为株洲市花鼓戏剧团。先后担任剧团团长的有周永年、涂华山、陈杏元、何炳生等。剧团自成立以来，创作了一批新剧目，长期坚持为广大工农兵演出，并积极上演现代戏。1958年，剧团演员周永年、杨大正、潘建兰、黄元英、徐应生、李正凯等参加湖南省戏曲艺术团赴京，与益阳市劳动剧团成员联合演出《三女抢板》(即《生死牌》)，受到好评。1961年8月，株洲市戏校

撤销时，分配部分学员来团，阵容更为充实。至1966年初，先后移植、创作演出了《雷锋》、《五姑娘》、《带兵的人》等现代戏二十余个，在观众中颇有影响。"文化大革命"开始后，剧团处于瘫痪状态。1970年与株洲湘剧团合并为市文工团第一队，移植演出过《沙家浜》、《杜鹃山》等戏。还创作演出了现代花鼓戏《送货路上》，曾拍成影片放映。1977年，恢复株洲市花鼓戏剧团名称。之后，剧团上演剧目日益丰富，深受群众欢迎。先后涌现有李运、沈石丽、陈振武、邓小玲、彭丽娟、张林芝、李正兵、杨泽强、何发源等一批艺术骨干。

湘潭地区花鼓戏剧团 湘潭专署于1960年3月以浏阳县花鼓戏剧团部分演员为基础建立。当时是属湘潭专署艺术剧院的一个团，系地方国营，演唱长沙花鼓戏。首任团长是浏阳的花鼓戏老艺人高福长，剧团行政和艺术人员廖湘涛等，都是由浏阳、醴陵、湘阴等县剧团选调，阵容相当整齐。六十年代初，剧团整理改编的《韩林怨》、《借妻》等一批传统剧目，在省内外巡回演出中，曾以演员力量雄厚而驰名。1963年3月，艺术剧院建制撤销，剧团改为集体所有制，称湘潭专区花鼓戏剧团，演出以现代戏为主。由剧团改编演出的《红岩》、《南方来信》、《槐树庄》等现代剧目，曾受到观众好评。由李熏陶创作的现代戏《牧鸭人家》，曾参加1964年湖南省现代戏观摩演出，获创作、演出、音乐、舞台美术等多项奖。"文化大革命"中(1969)，剧团解散，全体人员下放农村劳动。1971年，湘潭地区成立文工团时，调回部分人员参加花鼓戏队。1974年恢复建制，改用今名。先后在剧团的主要艺术人员有：演员徐瑞平、吴丽平、彭菊华、李惠芳、谢克英、王克明、梁则生、唐寿明、胡达聪、王永长，编剧陈青霓、萧向阳，导演萧远扬、朱用休，乐师蓝正潭、张定峨、袁绍峰等。1977年后陆续成长的青年演员有：周勇志、李健、郭运兰、杨宪明等。

湘潭市花鼓戏剧团 前身是旦行名艺人廖春山于1949年10月在长沙组成的群艺剧社。同年11月到醴陵演出，与当地的醴湘剧社和浏阳艺联剧社合并，改称渌江剧社。1950年9月，又至湘潭与湘艺剧社联合，改称湘潭群力楚剧团，唱长沙花鼓戏。1956年，由湘潭市文化部门接管，始定名为湘潭市花鼓戏剧团。1961年又改名湘潭市花鼓一团（市歌舞团改称花鼓二团），体制改为地方国营，1962年又恢复为集体所有制。1969年，剧团撤销，除少数人留在湘潭市文艺工作团外，其余均下放农村。1974年，调回部分人员，并新招一批学员，重组湘潭市花鼓戏队。1976年恢复建制。五十年代的群力楚剧团，实力相当雄厚，汇集了浏阳、醴陵、湘潭、宁乡各路花鼓艺人。当时为首组建剧团的筱毛山（陈忠山，丑）、袁庆清（旦）、杨光星（丑）、朱太和（丑）、姜金树（净）等，都是各路流派的名艺人，他们的汇集与长期合作，使长沙花鼓戏的传统表演艺术更为丰富。1953年，名老艺人廖春山演的《放风筝》，首先在全国民间音乐舞蹈会演中获演出一等奖，并拍成舞台艺术片在全国放映，影响很大。1956年，剧团以现代戏《旺公夫妇》和传统戏《捉蝴蝶》参加湖南省第二届戏曲会演，筱毛山获演员二等奖，廖春山获奖状。1957年的省戏曲会演中，剧团创作演出的现代戏《遇亲》获剧本二等奖和演出奖；《刘贵爹观纱厂》获演出三等奖。在建团

三十多年中，剧团还先后整理改编了传统戏《假报喜》、《湘潭满姑娘》、《金钏会》、《张四姐下凡》、《姚十七成亲》、《湖北逃荒》、《讨学钱》等十多个剧目；创作演出了《三追》、《退包》、《彭德怀坐轿》等十来个现代戏，其中有不少剧本已于报刊发表或出版。从五十年代初期起，先后在团的主要艺术人员，除前述者外，还有演员唐继美、赖伦芳、何国斌、王桂珍、刘福秀，编剧周乙岐，导演谭达辉，作曲胡培基、朱立奇、董淑和，舞台美术设计黄文理等。



湘乡县花鼓戏剧团　演唱长沙花鼓戏。前身是湘舞花鼓戏剧团，1949年在靖港组成。1952年改名艺群花鼓戏剧团。1955年，为湘乡县物资交流大会演出，即定点湘乡，改名湘乡县艺群花鼓戏剧团。1956年经过整编，正式命名湘乡县花鼓戏剧团，属集体所有制。1959年与县文工团合并，花鼓、歌剧兼演，改名湘乡剧团。1961年复名湘乡县花鼓戏剧团，专演花鼓戏，长期坚持为工农兵演出，并积极上演现代戏。"文化大革命"中，剧团解散，部分成员与县农村文艺工作队合并，成立湘乡县毛泽东思想文艺宣传队，集歌舞、戏剧于一台。1975年被评为湘潭地区上山下乡先进单位。1978年恢复湘乡县花鼓戏剧团建制。自1952年建团以来，剧团参加地区、省级以上调演的剧目有《假献礼》、《阴阳扇》、《真的对不住》、《东台山下》、《商店新风》、《大战莲花冲》、《老将上阵》、《两条渠线》、《凤去鸳飞》、《碧螺情》等十余个，其中1964年编演的《真的对不住》，被列为湖南省现代戏创作优秀剧目。由小说改编的《碧螺情》参加全省1982年现代戏会演和戏剧季调演均获一等奖及创作剧目百场演出万元奖，并拍成电视播放。从1949年起，剧团曾培训艺术人员八批，共百余人。先后在团的主要艺术人员有：演员筱春芳、王文奇、李淑云、张笑冰、阳海穗，编导钟梦周、梁春明、何艺兵，音乐编配朱力、李娜元。还有文炳南、冯述明、张祖礼、吴道扬、王建光、张良奇等，都是剧团艺术骨干。

浏阳县花鼓戏剧团　1952年，花鼓戏艺人高福长等在县城发起组织工农兵剧团，演唱长沙花鼓戏。1954年，县文化主管部门以此为基础，举办民间艺人学习班，之后以王霞生、唐济敏等为骨干，成立巡回演出队。1956年正式成立浏阳县花鼓戏剧团，体制为民营公助。1958年改为地方国营。1960年，湘潭行政专员公署从剧团抽调正副团长廖湘涛、高福长和主要演员徐瑞平、萧远扬、吴丽平、梁则生等共三十余人去湘潭，剧团力量大大减弱。于是又由老艺人高月圆等在古港开办小演员训练班，重新充实人员。1963年，剧团恢复集体所有。1966年，"文化大革命"开始，剧团处于瘫痪状态。1969年，剧团解散，留少数演职员组成文艺工作队。1972年，又办了一期小演员训练班。直至1979年才恢复原

剧团建制。从1958年到1965年，剧团一直坚持上山下乡演出，先后被评为地区、省和全国红旗单位、先进剧团，并由沈华金为代表出席过各级先进代表会。多年来，剧团在整理、改编传统戏和创作现代戏、古代故事戏方面，都获得较好的成绩。1957年潘逊之整理的《孟姜女》参加地区会演获奖。1959年，张文清创作的古代故事戏《菊花石》在地区、省会演中获奖。1964年到1965年，由王巨农、陈伯仲创作的《顺藤摸瓜》和改编的《珠江风雷》，在地区、省会演中均获好评。1976年以来，剧团还演出了王巨农创作的《龙泉曲》、《纺车歌》、《惊天雷》(此剧与谭常玖合编)、《菊石魂》等剧，在地区、省会演中均取得较好的成绩，其中《菊石魂》在1982年湖南省巡回演出戏剧季中获演出三等奖。先后在剧团的主要艺术人员还有喻育芳、王清平、邱卫东、宋海文、邱建军、邱吉禄、张辉等。

益阳市花鼓戏剧团　演唱长沙花鼓戏。前身是活跃在湘中资水、沅水一带的文华班。1951年，文华班与宝和班合并，后又与仲和班联合，于当年7月成立益阳劳动花鼓戏剧团。1952年赴长沙演出。次年自筹资金在长沙市南门口修建劳动剧院，剧团易名长沙劳动花鼓戏剧团。1954年，长沙市会演时，剧团改编的现代戏《人往高处走》获剧本、演出奖，孙阳生、郭玉铁分获演员一、二等奖。1955年，益阳市政府将该团接回益阳市定点，改名益阳市花鼓戏剧团。1957年参加湖南省戏曲会演，由本团整理，王芸英、孙阳生合演的打锣腔传统折子戏《芦林会》获剧本、演出二等奖，成为优秀保留剧目。1958年移植剧目《生死牌》赴京汇报演出，梅兰芳等艺术家曾撰文评介。1960年剧团参加湖南支边慰问团，赴云南西双版纳、红河等地慰问演出。同年，《刘海戏金蟾》(示范演出)、《一家》等剧参加常德地区会演，郭莲英、蓝天、罗爱贞、廖荣华等被评为优秀青年演员。剧团因编演现代戏成绩突出，1960年作为先进集体，出席了全国文教群英会。1964年，自编现代戏《迎丰之歌》、《无形的火线》、《一家》参加益阳地区会演获优秀奖。“文化大革命”中，剧团被解散，演职员下放。1978年恢复建制。剧团编演的现代戏《山乡巨变》、《玫瑰花》、《钱厂长转圈》，先后参加地区会演获奖。1982年，参加地区青年演员会演，王剑雄获一等奖。剧团移植、改编的现代戏《糊涂爹娘》和古装戏《玉蜻蜓》均由湖南电视台录像。先后在剧团的主要演员还有王为学、王国香、曾象根，编剧刘艳芳，乐师贺庆光，舞台美术设计卜洛等。

南县花鼓戏剧团　1953年2月由花鼓艺人周桂香、谭保林、汤迪华等发起，在县城组成新联花鼓戏剧团，唱长沙花鼓戏。随后，名艺人赵长生、李保生、吴中秋、史益和等相继入团。1959年11月，宁乡艺人李子久、李九臣、谢习光等在华容组成的湘宁花鼓戏剧团来到南县，并入新联花鼓戏剧团，改名南县花鼓戏剧团。1960年2月转为地方国营。1962年11月又改为集体所有制。“文化大革命”中(1970)，剧团解散，人员下放，只留少数演员组成南县文艺宣传工作队。1976年，又将原剧团下放人员调回十六人，重新充实力量，恢复原剧团建制。剧团一直重视上山下乡演出，早在1963年即被评为益阳专区上山下乡先进单位。在演出剧目方面，除早期上演过不少整理改编的传统戏外，近年由剧团编演的现



代戏，也很有影响。1973年，由刘松培编剧的《任务》，在湖南省会演中获得好评；该剧曾由湖南电视台录像播放，剧本由湖南人民出版社出版。1976年以后，由彭棣华创作的《梨花雪》参加湖南省现代戏会演。1980年由彭棣华创作的《啼笑姻缘》，在湖南省戏剧季演出中获得剧本一等奖；湖南人民广播电台、湖南电视台都录音、录像播出；剧本有三种不同版本发行；在本团连续上演三百多场后，获湖南省文化局的现代戏演出百场万元奖。该剧在省内外影响很大，很多剧团相继移植演出。近年来，剧团由于演出实践多，涌现了不少有才能的艺术骨干。中青年演员刘松培、唐莉梅、张劲松、曾励曼、辜志[illegible]等和音乐工作者[illegible]民、江志兵、刘秋莲、夏训高等，都在省、地区会演中获得过奖励。

汨罗县花鼓戏剧团　演唱长沙花鼓戏。1951年，由湘阴花鼓戏艺人组成湘阴县人民楚剧社，主要艺人有瞿登科、周树凡、刘桂秋等。1952年，湘阴县文化馆对剧社进行整顿后，改名湘阴县工农花鼓剧团。1954年因水灾解体。1955年演职员陆续回团，并从长沙、西湖等地邀集部分演员搭班。嗣后人员浮动，时进时出。1956年湘阴县文化主管部门对剧团再次整顿。1957年湖南省花鼓戏剧团演员陈再元、李少君等来湘阴加入剧团，艺术力量得到加强，上演过《三里湾》、《红霞》、《柯山红日》、《山乡风云》等现代戏。创作剧目《贫农代表》曾参加湖南省会演获奖。后由湖南省花鼓戏剧院改编为《烘房飘香》，拍成电影。1966年初，原湘阴县划分为湘阴、汨罗二县。剧团隶属汨罗。不久，"文化大革命"开始，剧团解散。1969年，由部分成员组成汨罗县文工队。1975年正式命名为汨罗县花鼓戏剧团。剧团在创作剧目上颇有成就，编剧曾宪成创作的《春花烂漫》、《亲如一家》、《铁铺缘》、《打酒》，黄达伟创作的《路过》，均参加过省或地区会演，分别获得奖励。县文化馆甘征文创作的大型现代戏《八品官》由剧团上演后，获1981年全国优秀剧本奖，湖南省优秀文艺作品奖，地区最佳剧本奖。1982年又以此剧参加湖南省巡回演出戏剧季，获演出一等奖，现代戏演出百场万元奖，并由湖南电视台录像播放。先后在团的艺术人员还有：杨云钦、田礼凡、刘怡芝、刘炳阳、刘长庚等。

邵阳市花鼓戏剧团　前身为1949年秋演出于邵阳城内的八德剧团。1950年称邵阳改良楚剧团。1951年更改为邵阳实验楚剧团。1954年正名为邵阳市花鼓戏剧团，为湖南省文化局扶植的民营公助剧团。主要演员有王佑生、何银生、李鸿钧、陈明生、赵凤鸣、谢宝珍、赵凤仙、石伯胜等，琴师有俞近春、金海环、郭梅生等。1959年剧团体制改为地方国营。1962年[illegible]。"文化大革命"中(1967)改为邵阳市红卫剧团，学演京剧、歌剧。1975年恢复原邵阳市花鼓戏剧团名称，专演邵阳花鼓戏。剧团老艺人多出身于邵阳花鼓、

祁剧兼唱的"阴阳班子"和巫教"玄黄弟子",戏路广,善文武两场。建团以来,先后创作、整理、改编的传统戏《打鸟》、《摸泥鳅》、《对脚迹》、《装灶王》、《送表妹》、《磨豆腐》等,于1976年初由北京电视台录像。同年夏,《摸泥鳅》、《对脚迹》由长春电影制片厂拍成彩色影片。1982年,现代戏《青春的旋律》由湖南电视台录相播放。



剧团于1953年和1954年先后两次演出于整修洞庭湖工地,为治湖民工慰问演出;1956年,名老艺人王佑生等,随湖南省戏曲艺术团,赴北京汇报演出《打鸟》,戏剧大师梅兰芳对王佑生的精湛表演甚为赞赏,称他是成熟的艺术家。1958年剧团还曾随湖南省慰问团赴福建前线慰问中国人民解放军。建团以来,举办了随团学艺的小演员训练班,培养了唐伟红、李明珍、雷沛林、戴立荣、刘景文、刘湘英、周忠辉、李蜀邵、周光荣、李赛俭等一批中、青年艺术骨干。

衡阳市花鼓戏剧团　演唱衡州花鼓戏。1949年10月衡阳解放,市军管会邀请三和堂、得胜堂艺人阳昌凯、谢昭儒、刘大顺、洪南楚等二十余人进城参加庆祝活动,并在演武坪公演衡州花鼓戏。同年底,再邀荣华班、新华堂艺人张廷玉、刘昭应等联合组成衡剧工作队,为民办公助。1953年改称衡阳市花鼓戏剧团。1960年又改称衡阳市花鼓戏一团(1951年由得胜班艺人张廷瑶、王平宜等组建的大众花鼓戏剧团改称衡阳市花鼓二团)。1962年,衡阳市文艺学校毕业的学生分配来团后,人员骤增,又将一、二团合并,再分为老年、青年两个演出队。1966年"文化大革命"开始后,剧团瘫痪。1968年与衡阳市湘剧团、京剧团合并,称衡阳市文工团。下设京剧队、湘剧队、歌舞队,演样板戏、跳芭蕾舞。1972年,正式宣布撤销原衡阳市花鼓戏剧团建制,改称衡阳市歌舞团。1977年,在市歌舞团中附设花鼓演出队。1978年恢复衡阳市花鼓戏剧团建制。五十年代初期,剧团参加湖南省第二届戏曲观摩会演,著名小生张廷玉在演出改编的传统戏《水漫蓝桥》中获演员一等奖。尔后,在湖南省历届戏曲会演或调演中,剧团改编的传统戏《打鞭进城》、《抖碓》、《朱买臣卖柴》、《小打铁》、《送表妹》、《恭饼子缝衣》等和创作的现代戏《红星高照》、《月照东墙》、《婆媳比武》、《两锅汤》、《第一次上门》等,都先后获得剧本文学、表导演、音乐等各种奖励;部分剧本由湖南人民出版社出版,或收入《湖南地方戏曲丛刊》中。先后在剧团的演员,除上述的老一辈外,新培养



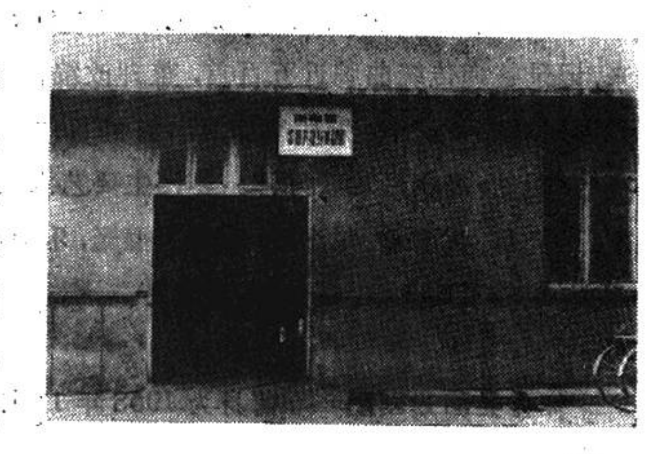
的艺术骨干有欧阳映太、周恩兰、谢若梅、罗少德、刘冠群、周桃英等。先后在剧团工作过的主要乐师有梁承芝、廖道扬、唐代宇等。

衡东县花鼓戏剧团 以演唱衡州花鼓戏为主，兼演长沙花鼓戏。1951年秋，原衡山县文化馆举办了两期民间艺人训练班，共一百零六名艺人。学习结束，分为六个演出队，下乡配合土地改革宣传。1952年秋，以花鼓一队为基础，组成新衡剧团，归文化馆领导。1954年，又由旷荣生、谭锡泽等在此基础上组建衡山县花鼓戏剧团，属集体所有制。当时参加的名艺人有侯丙生(生、净)、赵海溪(丑、净)、旷洋生(旦、丑)等。建团后，后山(南岳山后)名艺人田秋生与湘潭来的筱艳金(即罗金莲，女，旦)相继参加，阵容日益壮大。1956年归县文化科领导。1961年，县文工团合并到剧团。1965年，衡山县划分为两县时，剧团隶属衡东县，改为今名。1966年，剧团又与县轻骑队联合演出。1968年底，大部分人员下放农村，仅留二十四名演职员，组成衡东县毛泽东思想宣传队。1975年改名衡东县文艺工作队。1977年恢复原名。



多年来，剧团在省内上山下乡演出成绩比较突出，曾获省、地区多次奖励。剧团从1965年隶属衡东后，在创作现代戏方面，获得较好成绩。如《做生》、《种子手》、《卖猪记》、《春山坳》、《搬家》、《重相遇》、《抬轿歌》、《遇仙记》等戏，都曾先后参加地区、省调演或会演，并多次获得剧本、导演、音乐、演员、舞台美术等奖。有些剧本在《剧本》月刊或省级刊物出版。其中《重相遇》还参加了建国三十周年献礼演出，获文化部剧本创作三等奖。建团以来，剧团培养的艺术骨干有：演员侯忠生、文洛培，编剧周季子，导演聂德友，作曲向辉楚、吕增焘等。

常德县花鼓戏剧团 1950年春，以文韵甫、管宏湘为首的常德花鼓戏红乐班进入市区城西演出时，主要艺人只有舒美生(生)、管宏湘(旦)、朱红彩(丑)等。1952年，萧普生、李尧皆、杨智生等艺人入班后，在市区大河街组建常德市建设楚剧团，演唱常德花鼓戏。首演连台本戏《孟丽君》，影响颇大。1955年，剧团编演的现代戏《割麦插禾》与整理的传统戏《三元救姑》均在地区会演中获奖。1956年，剧团隶属常德县，改名为常德县楚剧团。1957年，改编的传统戏《甘氏二嫂》参加了全省戏曲观摩会演。1958年，剧团经过整顿，正式成立常德县花鼓戏剧团。1966年，“文化大革命”开始，剧团瘫痪。



1969 年，剧团重建，演歌剧为主。1978 年后，逐渐恢复上演常德花鼓戏。同年，创作演出的现代戏《查鸡笼》参加了湖南省观摩演出。1979 年，正式恢复为常德花鼓戏剧团。同年，创作演出的古代故事剧《尤二姐之死》获地区会演一等奖以及八个单项一等奖。1980 年，《尤二姐之死》参加湖南省第一届戏剧季演出，获演出二等奖。1978 年以来，一批有才华的中青年导演、演员相继涌现，如王华安、杨建娥、石柏林、饶爱玲、刘丽苹、刘春兰等，剧团演出质量在不断提高。

岳阳市花鼓戏剧团　1952 年初，岳阳花鼓戏名艺人邓渭元(旦)和杨伯成、方文珍等二十余人，发起组织新舞台戏班，首次进城演出，结束了岳阳花鼓戏长期在农村自聚自散半职业性班社的历史。当时由于阵容整齐，很受观众欢迎。下半年即在吕仙亭街牌民房为戏园以作演出场地，改名新岳楚剧团。1953 年，向文化主管部门登记，正式定名为岳阳花鼓戏剧团。1954 年起，剧团陆续吸收了方杏之等一批男女青年演员，改变了岳阳花鼓戏长期男旦当场的传统习惯。同时还开始了对传统剧目的整理改编工作。如《牛郎织女》、《何文秀卖身》、《补背褡》等一批优秀剧目，就是这段时期演出的。其中《补背褡》在 1955 年的湖南省第二届戏曲观摩会演中获得剧本、演出一等奖；并于 1956 年随湖南省戏曲艺术团赴京演出，获得好评。1960 年，岳阳文艺学校培训出的文芝芳等一批青年演员和音乐人员进入剧团之后，艺术力量更加雄厚，演出水平迅速提高。这期间，剧团不仅整理演出了不少传统戏，还创作演出了《月上柳梢头》、《看水库》等十多个现代戏。在音乐方面，音乐工作者王长青等与老艺人长期合作，完成了岳阳花鼓戏音乐记谱工作，为锣腔创作了过门和伴奏曲谱，增添了丝弦乐器伴奏，还对专用锣腔散曲和琴腔进行了大胆改革。1966 年，“文化大革命”开始，剧团遭到空前破坏。1969 年 3 月，剧团解体，全部人员被遣散。直到 1981 年元月，剧团才又恢复建制，但元气大伤，人才严重缺乏，尚待进一步恢复和发展。

零陵县花鼓戏剧团　1951 年 10 月，由祁阳瓦匠伍孝茂向零陵县文化馆建议，先后从祁阳、祁东接来萧定杨等二十九名花鼓灯艺人，成立了零陵县大众楚剧团。1952 年 6 月，道县调子戏艺人张霞清等十四人来零陵会合。从此祁阳花鼓灯与道县调子戏两派合流，形成零陵花鼓戏。1956 年冬，正名为零陵县花鼓戏剧团。1969 年“文化大革命”时，下放十九名演职员，其余人员组成毛泽东思想文艺宣传队。1978 年恢复剧团名称。建团以来，记录整理传统曲牌近五百首，整理改编传统剧目十七个，创作现代戏三十五个。在全省历届戏曲会演中，先后参加演出的《四亩大丘》、《水牛》、《云南寻夫》、《红娃》、《月明心亮》、《响姑》等剧目均获好评。剧团主要艺术人员中，演员有刘兰秀、李占云、刘安生、范恩友、冯祥昌、黄明端、张小玲，编剧唐璧光，乐师杨逢文、徐元生等。剧团还办过演员训练班四期，培养了周念滔、吕金浩、艾素芳、李江元、刘立英、吕云娥、李海明等一批中青年艺术骨干。

怀化县阳戏剧团　前身为 1958 年 11 月成立的黔阳专区东风剧团，是由新文艺工

作者张成刚、尹求贵、邹荣贵、梁系刚等和一批青年演员组成。初属文工团性质，但间[illegible]演阳戏剧目。1959年9月，著名音乐家贺绿汀考察湘西民间音乐期间，观看了剧团[illegible]演出的阳戏剧目，认为"阳戏路子宽"，鼓励剧团多演阳戏。从此增加了阳戏剧目的排演，并在张成刚等的积极倡议下，于1962年12月剧团下放洪江时，确定专门演唱阳戏，改称洪江市阳戏剧团。吸收了一批青年人，并延聘了阳戏民间艺人杨华胜、黄金德，[illegible]培养了雷雪菊、唐巧云、欧阳春、萧德志、舒忠谋、[illegible]、郑流星、张先义、冯兴利等一批青年艺术骨干。1963年7月，剧团迁移怀化，更名为怀化县阳戏剧团。"文化大革命"期间，剧团改为怀化县文艺宣传队。1975年恢复阳戏剧团建制，又培养了田晓明、张曼华等青年演员，使剧团一直保持了较强的演员阵容。二十多年来，剧团对继承和发展阳戏艺术特别是发掘和革新阳戏音乐方面，作出了贡献。剧团演出的传统戏《勾头催粮》、《盘花》，以及移植改编的不少现代戏都深受群众欢迎。1964年被评为湖南省剧团上山下乡先进集体。1971年编演的《铁牛忙》参加湖南省现代戏会演，获得好评。1979年由杨湘云、李叶忠编剧的《斗笠湾》参加湖南省戏剧、歌舞创作节目会演，获创作二等奖和演出二等奖。1980年5月，剧团赴贵州省贵阳市演出《孟丽君》等剧目，当地电台和报纸均给予较高评价。



凤凰县阳戏剧团　1957年7至9月，凤凰县曾先后举办阳戏和歌舞训练班。训练班结业后，从中挑选了一批优秀学员，再从民间戏曲艺人中聘请少数教师，组成凤凰县阳戏剧团，属县文化部门领导。1959年8月，正式委派团长和指导员领导剧团工作。1967年改名为红卫阳戏剧团。1968年12月剧团解散。1969年9月又以部分人员建立文艺宣传队。1978年恢复阳戏剧团建制。建团以来，剧团继承和发展南路阳戏传统艺术，取得了较好成绩。1957年剧团创作演出的现代戏《[illegible]》，获湖南省会演演出三等奖。1959年移植改编演出的神话故事剧《春哥与锦鸡》，获湖南省会演优秀剧目奖。1981年11月，剧团整理演出的《捡田螺》、《白[illegible]送嫂》、《车江别》等传统折子戏，都由湖南人民广播电台录音播放。先后在剧团的主要演员有傅忠莲、[illegible]、韩元生，琴师有田景光、张治安等。剧团还培养了熊凤云、田梅生、申



[illegible]等一批中青年艺术骨干。

麻阳县花灯戏剧团　[illegible]在此以前，湘西花灯无专业戏班或剧团。这个团的前身是1958年2月成立的[illegible]巡回演出队。在1959年时，该队曾延请花灯艺人聂腾榜、张贯贯教授花灯技艺，为建立剧团创造了条件。1961年，正式定名为麻阳县花灯戏剧团。1966年剧团改名为东方红剧团。1969年，花灯停演，人员下放，部分人组成毛泽东思想文艺宣传队，[illegible]“样板戏”。1971年恢复原名。建团以来，剧团艺术骨干[illegible]、[illegible]阳、[illegible]长寿等，在继承花灯传统，发展花灯戏表演艺术和唱腔、伴



奏等各方面，做了大量工作，使花灯戏载歌载舞、活泼明快、富于泥土气息的艺术风格更为鲜明突出。多年来，剧团在繁荣创作，努力反映现实生活上也取得较好成绩，先后创编的《喜迎亲》、《风格赞》、《心红志坚》、《战地黄花》、《湘山民兵》和《贴画》等剧目，在参加湖南省历届戏剧会演以及湖南人民广播电台调演中，均获好评。一批中青年演员如彭正富、陈武英、萧昌兴、王学亮、王碧仙、李青兰、张晓梅、滕美珍、滕召秀等，均为广大观众所称道。多年来，剧团坚持上山下乡演出，成绩卓著。1962年曾被湖南省文化局评为红旗剧团。

花垣县苗歌剧团　苗歌剧即苗剧，为1954年花垣县麻栗场中心俱乐部创立的新剧种。最初演唱的剧目有如《团结灭妖》等，用苗族故事编成，念白用苗语，唱腔用苗歌，表演动作[illegible]舞蹈基础上略加提炼而成。1958年冬由苗剧创始人石成鉴负责，[illegible]专业剧团，[illegible]石成业等导演了《苦尽甜来》等剧目。1959年成立国营花垣县文工团，除演唱苗剧外，[illegible]汉戏。苗剧《喜事重重》，即为剧团成立后新编剧目。1960至1961年改名花垣县剧团，属半自给性质。创作演出了《千歌万颂石昌忠》和《三年打不进龙门寨》等剧目。1962年改名花垣县汉剧团，属集体所有制，改唱汉戏。1969年底剧团撤销。1970年成立文艺宣传队。1973年改名文工队，上演歌舞、歌剧和苗剧，苗剧剧目有《夺车》、《追鱼秧》等。1978年又演唱汉戏。1979年创作演出了大型苗剧《带血的百鸟图》，参加全省专业戏剧会演，获演出一等奖及编剧、作曲、表演、导演单项奖。1980年改为苗歌剧团（国营），但亦演唱汉戏。苗剧在成立专业剧团后，对唱腔作了较大的发展，用苗歌为素



材，发展成曲牌、板式音乐及歌剧音乐。因长期兼演汉戏，表演多向戏曲方面靠近，音乐亦借用戏曲手段，颇受群众欢迎。但因剧目少，难于专演苗剧。先后在剧团的主要艺术人员有：编剧石成鉴（苗族）、罗元明、张子伟（土家族，兼演员），音乐编配罗千里、宋运超、杨中和（苗族），演员石成业（苗族）、刘光旭（苗族）、龙四姐（苗族）、刘金娥（苗族）、刘银玉（苗族）、吴天清（苗族）、周克家、杜娟、陈忠、陈宗达、吴菊花（苗族），乐师施松柏（苗族）等。

湖南省京剧团　1959年9月成立。前身是1952年以京剧演员达子红为首，在长沙市成立的红星京剧团。1956年，市文化局派干部到团工作，定点于长沙市，改名长沙京剧团，由达子红、井燕娟任正副团长；并资助经费为剧团添服装、修剧场、购置宿舍，剧团逐步走上正轨。这段时间，剧团深入工厂、农村演出现代戏和传统戏。集体创作的大型现代戏《山城战斗》，在1958年湖南省现代戏展览演出中获得好评；新编古代故事剧《苏武》，在1959年的国庆十周年献礼演出中获得剧本奖和演出奖，曾由中央和湖南人民广播电台录音播放，影响颇大。1959年，剧团改为湖南省京剧团，先后从省内外聘来一些演员，充实剧团力量。当时在团主要演员有达子红、潘松骏、娄慧珍、毛燕秋、李梅林、刘富堃、童礼华、戴松年等。六十年代，曾沿长江一线城市及两广巡回演出，颇具影响。在1964年前后的上演现代戏热潮中，剧团创作移植演出了《夜渡黄河》、《井冈山的黎明》等剧，对京剧如何表演现代生活，作过有益的探索。1965年，与湖南省青年实验京剧团联合排演了由话剧本改编的《地下火焰》，参加中南区现代戏会演，受到好评。1966年，"文化大革命"开始，剧团停演。1969年2月，剧团解散。与此同时，省属的青年实验京剧团也被解散。该团是1963年以省戏校京剧科学员为基础，并从北京聘来徐东来、关韵华、李薇华、柏之毅、杨启顺、朱鸿声、赵都生等演员、琴师组成的京剧团，阵容比较齐整，演出的传统戏和现代戏都有较好水平，成立不久，同遭劫运。1969年，湖南省成立文艺工作团（包括戏曲、歌舞、杂技等），从原京剧团和青年实验京剧团人员中，各抽调一部分重新组建京剧队。先后又从中国戏曲学校和北京市戏曲学校调进一批青年演员，力量有所充实。1973年，即以这个京剧队为主体，恢复湖南省京剧团建制。移植改编的现代戏《洣江湾》、《春山坳》、《送货路上》等，都由湖南电视台录像播放。同年，剧团还录制了传统折子戏二十余个，保留了一批较好的资料。1975年，剧团从津市赴安乡演出途中，不幸翻船，郭文江等十名演职员遇难，给剧团带来很大损失。1977年以后，恢复传统戏演出，剧团加工整理的全本《玉堂春》、《十八罗汉斗悟空》和部分传统戏，受到了观众赞扬。1982年，剧团排演的新编古代故事剧《投笔记》，参加湖南省第二届戏剧季演出，获演出二等奖。从省京剧团建立起，到1982年止，剧团先后涌现了演员陈少云、闵玲娣、赵婉如和鼓师刘助阳等一批中青年骨干力量。

耒阳县越剧团　前身是1949年在浙江玉山县由资方钱凤山、劳方金贤铭等共同组

建的人民越剧团。1950年成立工会，管理上改为集体"姐妹班"剧团，但原有行箱仍属资方所有。1953年，剧团巡回演出于粤汉铁路沿线的长沙、株洲、衡阳、郴州等地。1954年改名星火越剧团，并在衡阳购买同乐戏院，作了扎根准备。1955年，资方退出"姐妹班"，剧团资金极为困难。团长杜笑笑，带头节衣缩食，全团三个月未拿工资，重新置办服装、道具，在短期内即恢复演出。此事引起了湖南省文化局的重视，发给奖金二千元，并拨给部分服装。1957年，剧团在郴州专署登记，正式定归耒阳县领导。1958年改名为耒阳县越剧团，并出省沿长江一带大城市巡回演出一年多，各地报纸纷纷撰文，给予好评。1960年，改为耒阳县地方国营剧团。1966年，"文化大革命"开始，剧团行箱烧毁，大部分演员被赶走，仅留十一人与县花鼓戏剧团部分人员合并为耒阳县毛泽东思想文艺宣传队。直至1981年8月，郴州地委才决定恢复耒阳越剧团建制，但行箱设备全无。全体演职员合力同心，发扬勤俭办团的传统作风，东挪西借，整旧添新，同时又得杜笑笑、裘佩君、陈国法、钟伯滋等老艺人解囊相助，自已动手赶制灯光、服装、道具等必需品，剧团才得以恢复演出，并培训了一批学员。在此时期，剧团的传统剧目《真假太子》和移植剧目《状元与乞丐》由湖南电视台拍成电视节目播放。三十年来，剧团除经常演出的《梁山伯与祝英台》、《碧玉簪》、《卖油郎》、《绿衣人传》等优秀越剧传统剧目外，还创作、编演了古代故事戏《向杲》、《林爱玉》、《西京春梦》和现代戏《怪渔民》、《钢铁之家》、《金凤凰》、《除夕之夜》、《明天》等剧目，多次获得省、地区领导部门的奖励。大型现代戏《怪渔民》剧本由群众出版社出版。先后在剧团工作过的艺术骨干有编剧孔剑尔，导演陶家琨，小生裘佩君、小丑杜笑笑，老生裘月峰，小旦宋桂花、黄籁容、鲍梅凤，美工沈家仪，以及青年演员杨晓兰、谢小秋等。



会刊



1982年湖南省戏曲剧团一览表(已立团志者,未列表内)

剧团名称	原　名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备　考
茶陵县湘剧团	仁和湘剧团	1954.10	湘剧	国营	55	凌野 陈福芳 郭福珍 谭金林 胡春兰 王锋 黄晓燕 苗少雄 龙苏林 谭建华 罗树慧 朱美华 吴玲 刘振祥	1954年,省湘剧团支援部分人员
涟源县湘剧团		1950	湘剧	集体	55	吴石生 邓如初 李清辉 吴甫田 沈四维 梁永莲 刘临春 金竹生 李子蓉 舒楠材 童晓阳 杨国民 罗台萼	曾一度改文工团
邵阳县祁剧团	火花剧团	1953	祁剧	国营	48	万年红 刘芝秀 萧怀德 王明礼 蒋金怀 屈越斌 刘金娥 赵明村 邓益芝 蒋杏元 朱笃品 邓尧明	
城步县祁剧团	城步县人民剧团	1951	祁剧	集体	50	刘美豪 萧庆龙 萧湘 罗桂香 吴可 万千 刘利民 刘顺兰 唐林森 戴朝祯 陈正练	
隆回县祁剧团		1956	祁剧	集体	55	郭金枝 黄金文 王安生 袁金林 花中仙 谢美芰 唐琪生 宋金品 桂益茂 周巧言 黄少泉 颜艳月	
新宁县祁剧团	扶夷剧团	1953	祁剧	集体	51	张清华 魏松科 凤凰玉 刘镇雄 赵镇先 邓镇玉 罗兴柱 张常红 徐金宽 刘烈红 王均密 张德满	
祁东县祁剧团		1952	祁剧	集体	58	徐艳秋 萧安平 张锦侠 邓新开 邹秀清 颜巧成 贺寿保 徐长红 费国彪 李天乐 萧人杰	
零陵县冷水滩祁剧团	新民剧团	1950	祁剧	集体	51	宾金箫 王赛雀 天仙子 碧云玉 扈绍臣 郑水生 郑银宝 张超羲 蒋金雄 李祥林 张保义 李桂云	
东安县祁剧团	文明剧团	1951	祁剧	集体	44	田连禄 唐田雀 聂韵蝉 蒋进翠 萧瑞华 海连珠 田中玉 聂金雄 赵扬声 唐玉娥 俞元君	

（续表一）

剧团名称	原　名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备　考
道县祁剧团	大众剧团	1950	祁剧	集体	53	何品祥　于振云　李八甫 唐桂寿　罗功阶　蒋明卿 金海鳌　欧金龙　蒋学茂 冯正荣　蒋凤娥　蒋芳孝 何春艳	
宁远县祁剧团	文艺剧团	1951	祁剧	集体	53	周民芳　陈巧彩　黄新光 石小玉　唐显宝　杨丽仙 张春威　徐天果　侯知文 王济世　欧仁志　王中全	
新田县祁剧团		1962	祁剧	集体	46	唐国珍　周铁生　李皇成 成大龙　李芙蓉　蒋美贞 李　明　周梦兰	
蓝山县祁剧团		1963	祁剧	集体	53	骆新民　周连旺　刘长生 黄玉英　唐玉珍　陈庆贵 于菊花　贺国毅	
临武县祁剧团		1958	祁剧	集体	40	石仕生　季香芝　黄承贤 萧其力　黄小珍　乐益恩 廖明翠　杨玉钦　钟国庆 陈海燕　余金龙　刘玉兰	
宜章县祁剧团	宜章花鼓剧团	1959	祁剧	集体	32	吕绍雄　萧国香　袁杭菊 王贤忠　刘鸣松　吴统钰 陈宋生　李佳玲　刘悟仙	
汝城县祁剧团	汝城县文工团	1959	祁剧	集体	37	邝修切　朱少利　屠鸣凤 何福长　戴　平　宋孝宏 谭燕飞　吴满成　费云杰	
嘉禾县祁剧团		1954	祁剧	集体	41	萧云峰　匡升平　何明翠 刘国卿　朱庭刚　曹子斌 萧剑昆　李升豪　张浯海 蒋淑芳	
辰溪县辰河戏剧团	辰溪县高汉剧团	1950	辰河戏	集体	48	杨仕元　吴松龄　张安生 孙长久　张盛峨　戴桂英 姜俊卿　罗富红　陈玉珍 吴丽君	
芷江县汉剧团		1949	辰河戏	集体	64	王兰芳　李福彩　杨锦翠 尹汉卿　姜清云　李长生 莫桂生　向子礼　向兰英 彭　飞　杨胜林　蒋玉兰 姜少华	

(续表二)

剧团名称	原　名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备　考
泸溪县辰河戏剧团		1957	辰河戏	国营	40	康桂卿 向云 向玉仙 杨绍鸿 张慧云 杨万军 钱小丹 邓七枝 杨大舜	
桂阳县湘剧团		1951	衡阳湘剧	集体	59	曾衍翠 欧阳普玉 罗满凤 谭贵昌 陈孝安 黄贤富 曾四魁 邝上田 李慧慧 朱冬云 陈锡宝 谢忠义	
汉寿县汉剧团		1952	常德汉剧	集体	52	张云福 文绍禄 曾文 邱三英 廖桂兰 刘文鹏 易万春 彭裔梅 彭焕金 张乐满 李国强 周家树 曾纪照	
慈利县汉剧团		1956	常德汉剧	集体	56	艾元松 朱明禄 王明寿 杨吉林 陈仙永 罗彩武 王华梅 王金枝 王清松 吴冬生 华华彩 谭兴阶	
永顺县汉剧团		1956	常德汉剧	国营	47	张敬芝 覃兴宏 宋福龙 罗福贵 李贵喜 张礼臣 黄华凤 罗大梅 吴绩森 陈金凤 向云贵 周显福 刘京兰	
龙山县汉剧团		1954	常德汉剧	国营	24	王礼臣 陈立文 刘聚尊 江正菊 杜辉奎 田隆信 谭忠富 杨文明 尹忠胜 杨晓午 彭凤英	
临澧县荆河戏剧团		1954	荆河戏	集体	46	朱安楚 朱凤仙 杨安泰 张柏松 瞿翠菊 李德苗 屈天膺 石少恒 龚天贵 萧耀庭	
石门县荆河戏剧团		1956	荆河戏	集体	59	余未精 马福金 杨新保 谢承爱 李惠云 唐天炯 李兴豹 王觉彩 刘世耀	
长沙县花鼓戏剧团		1980	长沙花鼓戏	国营	36	徐兰丹 邹小仕 杨太平 陈章加 何定	
望城县花鼓戏剧团	湘舞花鼓剧团	1954	长沙花鼓戏	集体	70	刘景坤 张炳星 筱如仙 张自洁 刘咏秋 曹启国 朱炎斌 彭晓华 周贵斌 谭天	

（续表三）

剧团名称	原　名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备　考
株洲县花鼓戏剧团	农村文艺宣传队	1965	长沙花鼓戏	集体	50	龙志国　刘明红　唐飞跃 周根生　廖牛华	
湘潭县花鼓戏剧团	湘潭县文工团	1958	长沙花鼓戏	集体	55	黄非丹　阳青兰　谭长庚 杨子述　宋声舜　冯冠如 黎子云　董建军　周金城 徐凤雷	
醴陵县花鼓戏剧团	农村楚剧团	1950	长沙花鼓戏	集体	52	徐佐庭　史锡奎　陈国雄 尹咏林　丁桐生　余桂香 莛鹏飞　张　玲　晏定中 杨昭君　徐德和　杨大喜	
攸县花鼓戏剧团	文艺楚剧团、攸县湘剧团	1951	长沙花鼓戏	集体	66	萧长和　贺新莲　谢华喜 丁志良　刘怀燕　李莲英 陈小豹　谢时任　罗亦红 周宇飞　周菊芳	
酃县花鼓戏剧团	酃县文工团	1958	长沙花鼓戏	集体	45	曾德育　杨　光　周丽君 唐光保　徐自强　喻　嫦 周永年　黄建平　张广军 曾毅闵　周正铎　刘汉民	
益阳地区花鼓戏剧团	益阳地区文工团	1971	长沙花鼓戏	国营	73	孙阳生　王克模　李启安 李介华　刘　惠　徐小华 赵凤凯	
益阳县花鼓戏剧团	湘醴剧团	1950	长沙花鼓戏	集体	108	杨大秋　刘春生　许汉池 周小毛　蔡兰英　胡竹青 周希文　刘凤英　桂福生 方章祥　徐霞林	
宁乡县花鼓戏剧团		1951	长沙花鼓戏	集体	75	傅正光　贺桂先　萧克昌 钟彬彬　张　平　朱灵武 廖爱莲　胡亚萍　张旭光 杨冬冬　潘伯义　杨天福 唐国文	
沅江县花鼓戏剧团	新兴花鼓戏剧团	1952	长沙花鼓戏	集体	53	蔡连山　徐光保　李重阳 陈学之　彭云道　陈华英 李丽萍　陈长保　程启田	
安化县花鼓戏剧团	宁益花鼓戏剧团	1954	长沙花鼓戏	国营	47	曾炳炎　刘上泉　胡协和 刘进良　邓寒英　吕云初 熊云兰　李建华　彭铁森	

（续表四）

剧团名称	原　名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备　考
桃江县花鼓戏剧团	西湖人民剧团	1951	长沙花鼓戏	集体	56	郭晓春 邓锡钦 谭淑贞 陈桃英 丁国钦 吴仕章 符代书	
岳阳地区花鼓戏剧团		1979	长沙花鼓戏	国营	45	邓蒲生 刘少鹏 刘少华 李少君 沈青童 唐纯志 余菊初 刘长庚	
岳阳市花鼓戏二团		1980	长沙花鼓戏	集体	45	薛瑞兰 李自立 张运良 王小凤 陈亚先 何建奇 宋铁刚 刘文等	
湘阴县花鼓戏剧团	艺群湘剧团、湘阴县湘剧团	1956	长沙花鼓戏	国营	45	周少华 李桂华 袁明奎 王艳秀 陈五华 李瑞尧 黄凤奎 周福姣 沈青童 刘秋林 萧和生 何石泉 周木林	1979年由湘剧团改为花鼓戏剧团
临湘县花鼓戏剧团	人民花鼓剧团	1952	长沙花鼓戏	国营	58	曾纪裕 张修齐 吴子凡 邓蒲生 吴楚东 杨淑宜 刘国良 葛先成 任泽厚 樊胜耻 李余生	原唱岳阳花鼓戏。1962年改长沙花鼓戏
华容县花鼓戏剧团	华容县京剧团	1957	长沙花鼓戏	国营	56	马秀蓉 马回芳 马小芳 刘仲仁 侯路云 张玉昆 张玉光 赵砚鹏 陈松良 吕善华 叶一青 朱昆林 邓文华	1969年改文工队。1976年改花鼓戏剧团
平江县花鼓戏剧团	平江县文工团	1969	长沙花鼓戏、平江花灯戏	国营	53	郑大成 易如玉 唐崇英 李练辉 钟德建 钟特英 吴傲君 童生成 李新平 李自由 余六初 余建民	
会同县花鼓戏剧团	会同汉剧团	1958	长沙花鼓戏		39	李顺龄 筱玉仙 井　泉 蒋治中 吴　玲 龙国玉 胡东明 胡再山 杨建中 孙玉梅 李怀荪 粟建光	1964年改花鼓戏剧团
安乡县花鼓戏剧团		1955	长沙花鼓戏	集体	67	张德勋 魏铭钦 萧光信 黄冬珍 许桂英 杨利芝 童小春 张楚德 陈伯钦	
新化县花鼓戏剧团	新化祁剧团	1956	长沙花鼓戏	集体	55	一枝梅 彭柱彪 刘合皋 彭　辉 陈仁发 许忆香 邹佩生 谭万元 陈士坚 朱树仁 陈希明 聂华新	1965年改文工团。1980年改唱长沙花鼓戏

（续表五）

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备考
双峰县花鼓戏剧团	双峰县文工团	1958	长沙花鼓戏	集体	59	王道求 陈茂生 朱剑宇 陈清桂 谢莲英 郑翔 萧祥德 谭世杰 戴祖尧 黄海平 姚平凡	1980年改唱花鼓戏
冷水江市花鼓戏剧团	冷水江市文工团	1970	长沙花鼓戏	集体	46	寻剑霞 黄家春 颜汉湘 萧才成 陈清桂 颜克林	
邵东县花鼓戏剧团	实验楚剧团	1952	邵阳花鼓戏	集体	55	张有恒 赵和顺 孙芸生 赵文光 李文甫 孙松柏 张英 李小晚 杨伯兴 李国怡 王振球 杨真一 刘宇明	
新邵县花鼓戏剧团	新中楚剧团	1952	邵阳花鼓戏	集体	52	陈仲春 吕松涛 李伯奇 李春秋 姚中尧 宁实才 夏吉松 刘江才 岳美华 李绍安 何佩华 吕向林 黄七	
洞口县花鼓戏剧团		1958	邵阳花鼓戏	集体	55	许仙凤 汤爱华 颜如明 刘国其 陈素芳 尹显文 严立央 萧岩仙 尹艳兰 萧革生 谭柳生	
绥宁县花鼓戏剧团	绥宁县文工团	1980	邵阳花鼓戏	集体	39	杨明浩 萧思贤 刘长发 易春生 李荣明 黄渊江	
衡阳县花鼓戏剧团		1953	衡州花鼓戏	集体	46	曾露月 麻望才 曾祁阳 李晓阳 张民族 吕森 刘运腊	
衡南县花鼓戏剧团		1958	衡州花鼓戏	集体	47	方秀英 龙杏芬 谢淑贤 陈云初 尹培德 张华湘 罗和凯 何召机	
耒阳县花鼓戏剧团		1958	衡州花鼓戏	集体	42	陈玉湘 谷长生 廖光武 邓会文 伍曼利 贺家梅 梁雀平 蒋冬英 卢在岳	
衡山县花鼓戏剧团		1971	衡州花鼓戏	集体	45	郭萼仙 萧金寿 唐玉梅 唐少生 陈亚超 董小平 王梅芝 李岳瑛 胡少辉	

（续表六）

剧团名称	原　名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备　考
桂东县花鼓戏剧团		1962	衡州花鼓戏	国营	34	黄禄勋　欧阳宜英　胡淑宜 谷太荣　萧晋和	
郴县花鼓戏剧团	郴县文工团	1969	衡州花鼓戏	国营	47	刘益华　贺克娜　唐检军 许永恒　彭美丽　曹和东 高丙戍　廖希成	
资兴县花鼓戏剧团	新湘剧团	1953	衡州花鼓戏	集体	38	王仕衡　唐杨春　蒋兴安 曹柏枢　胡玉琴　黄江龙 封雅林　任丛义　许检章 周丽萍　唐桂香	
安仁县花鼓戏剧团	仁和剧团	1951	衡州花鼓戏	集体	48	阳仁戈　周春生　吴志家 侯玉狗　罗志斌　汪衡山 周堂仔　蔡仁佳　李亚平	
永兴县花鼓戏剧团	民政湘剧团	1957	衡州花鼓戏	集体	51	曾毓秀　颜芝芳　曹祚家 袁满才　曹兴福　周迪明 何德甫　邱北燕　曾庆祝 王龙树　何先志	
双牌县花鼓戏剧团		1979	零陵花鼓戏	集体	39	周念滔　席保林　邓湘云 张平夷　萧润平　刘满喜 樊　军　王小平	
吉首县阳戏剧团		1964	阳戏	国营	44	吴庆忠　吴芝翠　萧幼林 王贤志　左桂英　江福英 邹善桊　向阳华	
大庸县花鼓戏剧团	民间艺术剧团	1956	阳戏	国营	45	庹松侠　李跃胜　胡维新 李银国　吴三洋　丁祖雪 郑菊庄　朱丽珍　吕桂平 楚德新　向　霞	
桑植县花灯戏剧团	桑植县文工团	1959	花灯戏	国营	23	陈金钟　熊婉仪　贺玉珍 李德杰　周舜华　彭梦林	
保靖县花灯戏剧团	保靖县文工团	1958	花灯戏	国营	42	张桂森　王华胜　王庆海 彭凤鸣　徐勤莲　田顺英 刘官仲	

(续表七)

剧团名称	原名	组建年月	所属剧种	体制	在职人数	历年主要艺术人员	备考
古丈县花灯戏剧团	古丈县文工团	1971	花灯戏	国营	41	唐方科 魏光复 张培 李德富 滕光旭 田富贵	
新晃县花灯戏剧团	新晃县文工团	1965	花灯	国营	44	杨世灯 杨色飞 潘大坤 任永杰 胡平鸽 胡玉香 吴殿成 姚亚林 彭玉香 于志萍	
湘潭市京剧团		1954	京剧	集体	70	张伯衡 季云侠 唐少廷 宋绮雯 姜晓云 李宗华 陈伯梅 王义山 张铁麟 崔治平 赵炳琪 卢洪财	
衡阳市京剧团		1951	京剧	国营	82	陶少滨 刘畹秋 罗慧玲 陈效芳 沈少杰 岳翠霞 陈少峰 罗少坤 王之春 罗富贵 张志中	
郴州市京剧团		1955	京剧	集体	74	张啸山 孙艳秋 胡芳 孙明山 徐鸿烈 宋玉清 马洪南 孙宝成 吴培智 张虹艳 徐美君	
常德市京剧团		1955	京剧	集体	64	高雪樵 邵云超 张云昆 季尚瑛 王砚萍 王家璋 李玉桂 陈美如 筱长寿 王世吉 周友庚 潘兴胜	
湘西土家族苗族自治州京剧团	新新剧团	1956	京剧	国营	74	陈芙蓉 刘凤箫 叶风 黄永芳 蔡小培 陈宗斌 程玉荣 黄君舟 仇麟春 刘雅雅 章子龙	
怀化地区京剧团		1960	京剧	国营	67	郑君麟 于晓玲 陈少云 段美玲 何长华 张世一 沈明亮 方小聪 孙湘萍 李小香 于冰	
洪江市京剧团		1953	京剧	集体	59	毛剑秋 云丽霞 陈俊伦 杜月樵 毛吉祥 葛少亭 孙幼春 方航生 李小香	
辰溪县京剧团	湘沅京剧团	1951	京剧	集体	50	侯育臣 张文珠 汪佩玉 胡玉林 陈芙蓉 尚云秋 王志民 方小聪 贺显健 唐少云	

票友社、围鼓堂及业余剧团

票友社是城市戏曲爱好者的业余演唱团体，俗称票房。票友在职业戏班中串演或集体演出均不取报酬，经费全由票友自筹，故又称参加票友社为"玩票"。清光绪(1875)以前，湖南各地也有类似组织，但一般只能清唱，不能登台表演。光绪初年，在湖南候补的江苏人徐耕娱，擅昆曲，尤其吹笛有绝技，虽职业戏班艺人亦常以师礼相待。他感于昆曲的衰落，乃邀集长沙城内昆曲爱好者姚芝陔等十余人，共组南雅社，常与清华等湘剧名班中擅长昆曲的艺人相聚和唱，每逢堂会，则应邀串演或合演，名气甚高。清光绪三十年前后，继南雅社之后，勋宦子弟胡绳生等办起了闲吟社，高、弹均唱。这个社资财充裕，人材众多，在清末到民国的几十年中，他们不仅经常对外演出，并且还编写新剧，编印书刊，改革湘剧服装、舞台美术，为湘剧艺术的发展作过重要贡献。继这个湘剧票友社之后，还有一个专唱丝弦的壎篪社，由丝弦爱好者申少兰兄弟等二十八人组成，曾排演《秋江》、《思凡》、《醉归》等剧上演。丝弦是介于昆、高之间的一种优美声腔，惜曲高寡和，现已失传。在湘剧票友社中，还有一个业余科班，叫阳春小社，是由湘剧爱好者饶省三、王瑞蒲等人所创办，成员均为十岁左右孩童。社里曾聘请湘剧名师教戏达百数十出，也常作业余演出，极受群众欢迎，其中不少成员，以后正式成为湘剧名演员。长沙票友社最盛行的时期是民国二十年(1931)前后，几乎各行各业都组织有票友社，其中有新闻界谭十思、黄养晦、黄曾父(即黄曾甫)等人组织的湘剧楚声社，有一定影响。楚声社除作业余演出外，还编辑出版刊物《湖南戏曲》，研究湘剧艺术。其他如绸布业的琴声社，粮食业的新声社，以及银行、邮局、铁路等机关学校的京剧票友社，则更不胜枚举。衡阳、湘潭等地的票友社也为数不少。抗日战争期间，各地票友社相继解散。

围鼓堂是湖南城乡戏曲爱好者的业余清唱团体，也是随着高腔戏的流行而兴起的一种演唱形式。过去在高腔流行地区，几乎村村镇镇都有围鼓堂。有些堂的延续时间长达三、四十年之久。成员多为手工业者、商贩和农民，也有官绅和文人。不少围鼓堂还是以这些人为首组建的。他们都是自筹资金，平日自娱自唱，遇上亲友喜庆或新官上任，也应邀上门演唱，但只接受酒宴，不取酬金。另外，也还有一种半职业性的围鼓堂，以湘西一带唱辰河高腔的居多。一般是家境比较贫寒的人所组成，成员规定八个，故又称"八仙"；演唱时就围坐一张方桌，位置方向都有规定；"开堂"前，还有烧香化纸，禳灾求福的形式。这种围鼓堂为人演唱，要取一定报酬，他们的剧目，都与婚丧喜庆相关联。如婚事唱《戏仪》，丧事唱《升天门》，生子唱《仙姬送子》，庆寿唱《傅相上寿》或《王母上寿》，新官上任唱《文武升》或《六国封相》等。清末民初，长沙、浏阳一带的围鼓堂，除唱高腔外，也兼唱弹腔；其

他弹腔盛行的地区，都有各地方大戏剧种的围鼓堂(或称贺声班)。剧目范围亦较广泛。特别是某些有条件的围鼓堂，还聘有职业艺人教授表演，人员较多，常登台演出，实际上已经成为票友社了。

中华人民共和国成立后，湖南省业余剧团大体可分三类：一是地方大戏剧种的业余剧团，以演古装戏为主；二是民间小戏剧种的业余剧团，古装戏和现代戏并举；三是文工团性质的业余剧团，兼演小型戏曲。五十年代初，全省各地业余剧团蓬勃兴起，演出配合土地改革的剧目。如泸溪县浦市业余辰河戏剧团就移植上演过«白毛女»等剧。在以后的农业合作化、大跃进、人民公社、四清等运动中，为了便于演出配合政治宣传的现代戏，地方大戏剧种的业余剧团逐渐衰落，民间小戏剧种的业余剧团则日益兴盛。这些剧团利用农闲工余排演剧目，其中少数还售票演出。为了培养青少年演员，有的还开设过小演员训练班。

全省的业余戏曲剧团，大都由各地文化馆领导，组织上经历过几起几落：土改、合作化时期，业余剧团兴起；1958年人民公社化运动中，业余剧团大发展；三年困难时期，这些剧团大都停锣息鼓；1962年以后，国民经济进行了调整，农村形势好转，业余剧团的活动得以恢复；“文化大革命”中，业余剧团又遭破坏；八十年代初，随着农村生产责任制的实行，各地业余戏曲剧团又蓬勃兴起。这些剧团多有生产基地。如岳阳县的十二个社、镇业余剧团，有十一个建在林场、茶场、桔园、灌渠等社办企业里。据初步统计，全省进行售票演出的公社级业余剧团就有二百余个，其中办得较好的有浏阳县古港业余湘剧团、邵阳县白仓业余祁剧团、洞口县高沙业余祁剧团、汉寿县周文庙业余汉剧团、沅陵县麻衣洑业余汉剧团、辰溪县板桥业余辰河戏剧团、澧县文官农村花鼓戏剧团、益阳县八字哨业余花鼓戏剧团、南县八百弓业余花鼓戏剧团、浏阳县柏加业余花鼓剧团等。

除集镇农村外，有专业剧团的较大城市，也有不少由文化馆组织、领导的业余剧团。如长沙市东、南、西、北四个区文化馆，都各组建有业余剧团，并能经常排练大、小型剧目，公开对外售票演出。有些地区、县、市，近年来进行了一系列体制改革，有一些专业大戏剧团撤销或改为民间小戏剧团，在当地文化馆的组织和辅导下，群众就自发成立起大戏业余剧团。这些业余剧团一般都有一批较好的艺术骨干，能保证较高的演出质量。因此，在经济上能够自负盈亏，有些还能给主办单位上缴一些利润，对活跃群众文化生活，起到了良好的作用。

闲吟曲社　清光绪三十一年(1905)，由清代勋宦后裔胡绳生(工小生)等人所创办。是长沙第一个湘剧票友社。因社址在通太街胡家住宅五福堂，故又名“五福堂”。票友社成员多为官宦子弟与文人，人材众多，资财雄厚。起社之初，曾聘湘班名师李桂云、漆荃姣等任教，行当齐全，能演剧目甚多。经常对外演出的剧目如«精忠传»、«琵琶记»、«宁武关»、«贩马记»、«辕门斩子»、«群英会»等，在观众中都留下了很好的印象；自编自排的新戏«探

晴雯》一剧，曾经轰动长沙，并成为后来湘戏班的保留剧目。票友中有专任编剧、评论和校刊的赵少和与陶兰荪；有大净常福生，老生唐润生、陶报癖、胡清盦、谭桂生、赵耐盦，正旦陆瑞生，跻旦朱少桓，小生许稚雅，都是有名的票友；花旦小桂芬、小兰芳、曾惠芳等，以后正式"下海"加入长沙同春园和湘春园唱戏，成为湘剧名角。该社从光绪末期起，一直延续到民国二十五年(1936)，因起社人相继去世或离散才告解体。在办社的数十年中，不仅在演出上具有影响，并且在湘剧艺术革新和继承遗产方面，都做了不少有益工作。如湘戏班服装原来都为呢质贴花，该社却带头采用缎质绣花，引起了职业戏班的注意而纷纷仿效；当时职业戏班是从无布景的，该社从演出自编新剧《探晴雯》、《瑞云》开始，由票友欧阳奇僧(画家)设计制景，引起全城轰动，首开舞台布景的先例。在化妆、表演上，他们从人物性格出发，也大胆进行了改革的尝试。如诸葛亮的服饰，在好些戏中，他们就不按湘剧传统作道人打扮，而以宰相身份出场，以表现一位大政治家的风度。民国九年，该社还由票友赵少和担任主编，胡绳生担任校勘，出版了《湖南戏考》和《戏源复活》两种书刊，刊载湘剧传统剧本、诗文，对过去湘剧演出的口授抄本中的错讹字句，作了文字校勘。与此同时，该社还对湘剧音乐作了有益的考查研究，编印了《响器指南》、《弦索指南》、《喇叭指南》等书，惜均已散失。

福寿堂　浏阳县城郊著名的湘剧围鼓堂。起于清末，为当地刘、谭、黎、宋四大姓中的子弟首倡组建。成员多为旧时文人，其中有清代的举人和秀才。民国以后，围鼓堂由刘姓子弟刘岱中、刘寅祥二人主持，规模扩大，外姓子弟都可参加。堂内常年聘请教师教戏，凡初加入者，必先学会音乐场面，然后学唱，要求每个成员在围鼓清唱时，至少能担任场面上的演奏任务。民国十年(1921)前后，该堂又向登台化妆表演发展，成员增至数十人，实际上已如大城市中的票友社组织。他们的服装，全由成员集资筹办。平常亲邻婚丧喜庆，只要红帖相请，即登台演唱，不取报酬。虽演技稍逊于职业戏班，但行腔道白非常讲究，对职业艺人师传口授的错字讹句，都一一进行校正，演出之严肃认真，久为当地观众所称道。福寿堂从清末组建时起，一直延续到抗战胜利，因不少人员在战争中死亡离散，堂子合并到五福堂。民国年间有名的演员有：旦脚刘岱中，花脸周斗吾、刘寅祥、邓关兴，生脚周元甫、张汉臣，老旦宋佑生，小生余倩。其中不少人以后都下海到职业戏班中唱戏。

白仓业余祁剧团　1952年成立。地点在邵阳县白仓镇。清末以来，此地即成为祁剧业余爱好者的演唱基地，每隔十年，必自行集资聘师学戏，故业余演员甚多，祁剧名艺人张寿生、唐友余、伍宝元等，均曾在此担任过教师。民国二十八年(1939)，还曾由杨照黎、李汉章为首组班，常在农闲及庙会节日演出，颇受群众欢迎。1952年，这批业余祁剧演员在当地工商界的资助下，重新添置行箱，组成白仓业余祁剧团，由何德斌担任团长，对外售票演出。剧团除日常演出祁剧传统剧目外，六十年代，还曾排演过《江姐》等不少现代戏。

1966年,"文化大革命"开始,剧团被迫解散,行箱全被烧毁。1978年,剧团恢复活动,重新购置行箱。1981年,剧团实行经济承包,按劳取酬,还连续培养了三批艺徒共二十余人,并有二人被选送县祁剧团。

澧县文宣农村花鼓戏剧团 活跃在澧县、津市及湖北公安一带,演唱常德花鼓戏。其前身为五十年代初的澧县"文宣"专业花鼓戏剧团,1959年剧团解散,艺人多回乡从事渔鼓、清唱等半职业性的演出。1979年,原"文宣"剧团业余骨干徐霞林、萧霞云、李彩凤、江元松等艺人,在津市茶楼清唱花鼓戏。1980年,由清唱的围鼓班发展成了小型农村职业剧团,接受澧县文化馆领导。1982年初,正式命名为澧县文宣农村花鼓戏剧团,进城公演《状元打更》等大型剧目。剧团集中了一批当前澧水颇有名望的艺人,由于行当齐全,水平较高,花鼓戏风味浓郁,因而很受群众欢迎。同时,他们还培训了一批青年演员。1982年底,自编自导自演的现代戏《山道弯弯》,全由青年主演,在唱腔音乐上,将传统正宫调进行大胆的改革,但又保持了剧种特色,反映良好,在城乡演出连满五十余场,成为澧水农村剧团演员阵容整齐,经常上演现代戏的较有影响的业余剧团之一。

通道县陇城村业余侗戏剧团 1956年成立,当时称演唱队。基本队员十八人,以演侗戏为主,亦演歌舞。1978年,改称业余剧团,成员发展到七十九人,成立了传统戏剧组、现代戏剧组、创作组、导演组、乐队等机构。

剧团自成立起,二十多年来,坚持常年活动,演出侗族故事的剧目有《珠郎》、《刘美》、《刘四美》等十余出;用汉族故事改编的剧目有《李旦凤姣》、《纣王》、《唐高宗》等十四出;创作的现代戏剧目有《春回侗乡》、《婆媳和》、《送代表》等五十余出;还编演了歌舞节目三百余个。剧团编演的节目,在音乐、表演方面都很有民族特色。曾多次参加地区、县调演,均获好评。

老郎庙及其他

老郎庙 是旧社会戏曲艺人祀奉祖师爷的庙宇。庙内多祀白面无须(亦有有须者),着王者冠服的塑像一座,艺人尊之为老郎神,是戏曲艺人的祖师。此神为谁,其说不一。有说是唐明皇,有说是后唐庄宗,亦有称翼宿星君者(二十八宿之翼星)。湖南各地称老郎庙者多,只湘西辰河戏地区有叫翼宿宫的。根据现有记载,湖南最早的老郎庙,是清乾隆十六年(1751)建于长沙三王街的一座;其次是清乾隆四十八年建于湘潭烟柳堤的一座,其他大都为嘉庆以后兴建,并以同治、光绪年间所建者居多。在湘西辰河戏流行区,还有一县修两三处老郎庙者,由高台班、矮台班与围鼓堂分祀,各立门户。老郎庙,既是戏班艺人供奉祖师爷的庙宇,又是戏班艺人的行帮组织机构。中华人民共和国成立之前,唱戏是最受

歧视的一种职业，艺人到处遭受打击和迫害。为了生存，在戏班和艺人较多的地方，就自动集资修建老郎庙，并以庙会作为行帮组织。它的主要宗旨是对外维护同行权益，抵制外界欺侮；对内维护会章规程，处理戏班与艺人中的内部纠纷。它的组织和会章规条，一般都经过官府批准认可，在当地戏曲界具有一定的权威性。从清初到民国，湖南各地的戏班和艺人，普遍都有老郎会的组织(无庙的亦有会)。民国十八年(1929)以后，湖南各地先后成立了戏剧业同业公会，老郎会的权力范围，逐渐缩小。1949年，湖南解放前夕，各地老郎会组织都自动解散。

长沙老郎庙　长沙老郎庙，初建于清乾隆十六年(1751)六月初十，光绪十八年(1892)重修，庙址在长沙三王街三王巷。毁于民国二十七年(1938)长沙大火。此庙所祀神为王者冠服之白面少年，艺人相传为唐明皇，也有人说是后唐庄宗。以农历三月初一为老郎神诞辰，所有会员都在此日集会祝寿，并公布庙会收支帐目，选举下届会首。根据清光绪十八年所订章程规定，庙会设总管一至二人，总管庙会事务。另设评议员若干人，调解处理戏班、艺人之间的纠纷。会内分设五柱(以后改称堂)：一为潮源柱，属演员组织；二为长生柱，属音乐场面组织；三为余庆柱，属行箱管理人员组织；四为源远柱，属起班本家组织；五为源裕柱，属管班人员组织。各柱设值年一人，分管各柱工作。所有负责人，三年改选一次。在庙规中，规定新起戏班，均须向庙会缴纳请牌费六十千文，及其他杂费一千文，才许在长沙城内挂牌开业。开锣的当天，还须另备酒筵若干席，宴请庙会管事人。经过老郎会准许的班牌，也可转让他人承顶接办，接办人只须花较少的钱和酒席，即可办理过牌手续。新从科班出科的学徒或外来艺人，也要先办入会手续，才准在城内登台，入会费为二千四百文。凡未入会的戏班和个人，一律不许在城内长期演出，即算短期演出，也须向老郎会缴纳一定香资。京剧表演艺术家梅兰芳于民国二十六年来长沙演出时，也曾去老郎会奉赠香资银元四十元，以示尊重地方老郎庙会。庙会备有红、黑两种颜色封面的会员登记簿。在世的会员登记在红簿内，会员去世，即转登黑簿。过去，农历七月十五日，老郎会必按黑簿名册烧化冥钱。老郎会还在长沙南门外东塘、林子冲、赤岗冲一带置有公屋、公山，凡孤老贫穷无靠的会员，可住进公屋。民国年间，每人每月发给供养费银元二元，死后由老郎会负责葬于公山。民国二十年后，长沙市成立了以戏班、戏园为成员的戏剧业同业公会组织。许多与外界的事务，全由公会负责，戏班内部纠纷，仍由老郎庙调停，但权威已逐渐削弱。到1949年湖南解放前夕，庙会组织始散。在民国年间担任过老郎庙总管或值年的有：师青云、苏迎祥、粟春临、廖申嵩、黄元和、罗裕庭、孔青玉、梁荣盛、陈绍益、罗元德等名艺人。

长沙戏剧业同业公会　民国十八年(1929)后，湖南省会长沙，各行业纷纷成立同业公会。戏剧界也联合筹组长沙戏剧业同业公会。成立的具体时间已难查考，但在民国十九年时，公会活动已常见报端。当时公会成员包括湘剧、平剧(京剧)、木偶、皮影等戏班和

新剧(早期话剧、或称文明戏)歌舞等剧社，以及戏院、电影院等演出场所。是一个以单位为成员的群众联合团体，所有从业人员都算公会会员。当时的公会虽属国民党政府管辖，但公会领导成员中，也有不少爱国知识分子。民国二十年“九一八”事变后，曾组织戏剧界成立抗日救国会，并设立抗日救国编辑委员会（后改称戏剧业同业公会编撰委员会），积极编演抗日新剧。其中有以湘剧艺人罗裕庭、周文湘、李少臣、黄如顺等为核心编写的湘剧《血溅沈阳城》，及何少梅等人所编话剧《淞沪血战》，都在民国二十一年初先后排练上演。民国二十六年“七七”事变以后，又先后编写并演出了话剧《芦沟桥》、湘剧《湘北大捷》等十多个抗日新剧。在“九一八”事变到长沙沦陷的十多年间，公会还不断倡导、组织戏剧电影业进行劳军，捐献“剧人号”飞机，募寒衣、医药救济难胞，慰问伤兵和出征军人家属等义演不下数百次，为挽救民族危亡，宣传抗日救国，支援前方将士，作出了一定贡献。与此同时，同业公会编撰委员会还先后在省会各报辟出专栏：《戏剧界》、《戏剧周报》、《戏剧专号》等，作为开展戏剧评论的场地，在观众中也产生了一定影响。民国三十四年抗战胜利，公会又逐渐恢复工作，直到湖南解放初期(1950)，公会始告改组。从民国十九年到1950年，先后担任该公会理事长(后改称主席)和执委的有：劳子卫、杜益吾、何少梅、陈宗陶、梁月波及饶省三、罗裕庭、黄元和、贺华元、孔青玉等。

戏剧审查委员会　民国十八年(1929)十月，国民党湖南省党务指导委员会宣传部组织的戏剧审查委员会(以下简称戏审会)，是民国年间湖南设立的第一个审查戏剧的官方机构。其宗旨是：“要改良戏剧，使戏剧党化”。由国民党省党部宣传部、省教育会、教育厅、民政厅和长沙市的有关部门共八个单位组成，并有社会人士参加。由龚励初、谷家儒任第一届正、副主任，常委有陈介石、曾骧荪等十余人；下设新剧和旧剧两组，分别由张绵周、何少梅负责。戏审会成立后，曾进行如下工作：审查戏班演员，审查戏剧脚本，取缔排衙戏、应景戏、隔壁戏、笑剧，提出了禁演部分旧戏的剧目单，禁止一些猥亵表演和淫秽台词等。民国二十六年抗日战争爆发后，戏审会于九月初筹组湖南抗敌戏剧宣传团，由徐斐烈、陈宗陶任正、副团长，下设湘剧、话剧两组。王华运、贺华元为湘剧组正、副主任，筹演爱国剧目。九月十八日重演湘剧《血溅沈阳城》。长沙大火后，湖南戏剧界投入抗敌宣传的洪流，戏审会活动中止。民国二十八年六月，国民党长沙市党部恢复长沙戏审会。次年，长沙戏审会隶属湖南省抗日总动员委员会。民国三十年九月，日军进逼长沙，戏审会工作受到影响，时断时续。约在民国三十五年后完全停止活动。

团体、研究机构及其他

湖南省戏曲改进委员会　简称戏改会，在省人民政府文教厅领导下的指导戏曲改

革工作的专门机构。由省人民政府聘请全省各地热心戏曲工作的知名人士及专家、学者、名艺人等四十二人为委员，组成委员会。文教厅长朱凡为主任委员，唐麟、董每戡、周圣溪为副主任委员。1951年8月3日成立。委员会在广泛团结各地进步人士理解和支持政务院1951年5月5日公布的《关于戏曲改革工作的指示》及研讨制定湖南省戏曲改革工作规划上，做了很多工作，发挥了积极作用。委员会下设办事机构，有编制八名，设秘书一人处理日常事务。办事机构负责贯彻执行委员会制定的工作规划，全面调查全省民间戏曲剧团和艺人的情况，具体从事改人、改戏、改制等工作。在1951年、1952年举办了两期戏曲改进干部讲习班，培训重点市、县名艺人和戏改干部九十余人。讲习班学习中国共产党的文艺方针、政策和对戏曲改革工作的指示，并联系实际，挑选了部分传统剧目整理排练演出，为全面开展戏曲改革工作组织了队伍，训练了干部，取得了经验。湖南省第一批优秀剧目《醉打山门》、《泗水拿刚》、《断桥》、《思凡》等，是这一时期的成果。为了扩大宣传"百花齐放、



推陈出新"的方针，创办了综合性戏曲刊物《湖南戏曲》，交流全省各地经验并发表小型戏曲剧本。到1953年，通过办讲习班、会演、组织专人调查等方式，已初步掌握了全省各个剧种、剧团的基本情况，重点摸清了全省地方大戏剧种的传统剧目。对主要剧种的传统剧目逐个进行了研讨，分类排队，作出全面整理、改编规划，并重点整理了湘剧《盘盒》、《骂灶》等剧目，同时作了大规模的发掘、记录工作。1953年后，省文化事业管理局在全省选定的九个民营公助剧团中，配备专职业务干部蒋经成、刘回春等九人，交戏改会代管，工作亦由戏改会统一规划安排。1955年，戏改会及民营公助剧团的专业干部均参加了省文化事业管理局组织的第二届戏曲会演办公室，分成七个工作组到各地、市进行剧目辅导达四个月之久。全省整理、改编的传统戏和创作的现代戏一百多个，工作组直接参与整理、改编的有《祭头巾》、《破窑记》、《昭君出塞》等一批剧目。在第二届全省戏曲会演中获剧本奖者二十七个，获演出奖者二十八个。同时还组织绘制了七个地方大戏剧种全部传统脸

谱模型近二千个。戏改会还兼顾全省曲艺的指导。在培训曲艺艺人，更新曲目方面也作了大量工作。在戏改会常设办事机构先后担任秘书的有周章、萧云端、文忆萱，主要业务人员先后有谭君实、徐则林、张文卿、唐璧光、谢让尧、陈寿庚等。1956年1月，以戏改会常设机构及民营公助剧团专业干部为基础，改组为湖南省戏曲工作室。全省各地(市)亦逐步成立有戏剧工作室。

中国戏剧家协会湖南分会　1958年1月29日正式成立。是各民族戏剧家自愿结合的专业性社会群众团体。其前身是湖南省戏剧工作者协会。"文化大革命"中中国戏剧家协会湖南分会瘫痪。1978年4月20日恢复工作，1980年4月16日召开中国戏剧家协会湖南分会会员代表大会，选出新的理事会。前后担任主席的有贺华元、铁可；担任副主席的有邱吉彩、阎金锷、刘斐章、徐绍清、彭俐侬、高岳森、金汉川、谭保成、叶向云、鲍训端、范正明；担任秘书长的有鲍训端；担任副秘书长的有刘高林、范正明、王大光、朱力士。

分会的主要任务是在中国共产党领导下鼓励和组织全省戏剧工作者学习马列主义、毛泽东思想，深入生活，努力进行艺术实践，学习业务知识，加强文化修养，不断提高政治思想水平和艺术水平，积极开展戏剧评论和组织戏剧创作、艺术交流等活动。分会成立以来，在辅导戏剧创作、组织会员学习等方面，作了大量工作。如帮助作者修改、加工剧本，择优向有关部门推荐。多次与省文化局、省戏曲工作室、省戏曲研究所联合举办或单独举办戏剧创作会、剧本创作学习会、剧作讨论会、戏剧作者读书会；推荐优秀剧本参加全省文学艺术创作评奖和全国优秀剧本评奖。1981年还曾与湖南人民广播电台联合举办了广播剧创作评奖和广播剧创作学习班。在开展艺术交流和学术讨论方面，分会曾组织全省主要演员观摩全国著名演员的演出；举行了多次戏曲改革方面的笔谈或座谈会以及名老艺人表演经验和剧作家创作经验的报告会等。在出版、编印书刊方面，曾与省戏曲工作室合编、出版了《湖南戏剧十年选》和《湖南戏剧》月刊(1958年12月至1960年4月共出十七期)。1979年以来，编辑、出版了《湖南建国三十年剧本选》，编印了分会《会讯》多期。从1982年5月起创刊了四开小报《戏剧春秋》，还编印了《戏剧学习参考资料》、《戏剧学习小丛书》、《优秀戏曲剧本选》、《外国独幕剧选》等书，供会员学习、参考。

湖南分会到1982年6月底为止，发展了分会会员八百三十人，其中一百零五人被吸收为中国戏剧家协会会员。到1982年年底为止，先后建立了戏曲导演学会、歌剧研究会、戏曲音乐学会、舞台美术学会、中国木偶皮影艺术学会湖南分会、湘剧老艺人之家等组织，并与湖南人民广播电台联合建立了广播剧研究会，与湖南省文化厅联合举办了"湖南省首届舞台美术作品展览"，并积极开展了表演、导演、戏曲音乐、木偶艺术的学术活动。

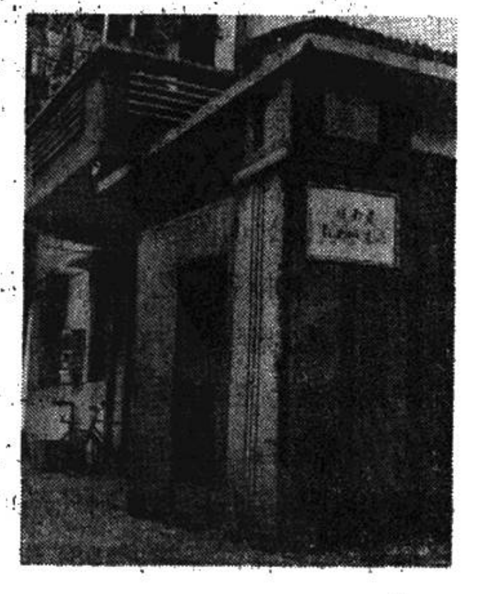
湖南省戏曲研究所　湖南省文化局领导下从事剧目辅导、戏曲研究的事业单位，前

身为湖南省戏剧工作室。1956年元月，撤销原湖南省戏曲改进委员会，成立戏曲工作室。1962年12月改为戏曲研究室。1965年11月恢复戏曲工作室名称。"文化大革命"期间，于1969年1月撤销单位编制，人员下放农村。1978年6月16日恢复建制，更名为湖南省戏剧工作室。1980年11月28日改组为湖南省戏曲研究所。

湖南省戏曲工作室原有编制十八人，后增至三十人，设正、副主任；改研究所时编制三十五人，设正、副所长。先后担任正、副主任、所长的有阎金锷、金汉川、王大光、叶颖、李树春、颜昌平。

"文化大革命"前，主要从事剧目工作及舞台艺术调查研究。剧目工作方面，曾组织辅导全省挖掘传统剧目，本省地方剧种中百分之八十的传统剧本得到记录，收集抄本五千余个，并校刊、编印了《湖南戏曲传统剧本》四十四集；组织、辅导全省整理、改编传统剧目数百个，择优编辑为《湖南地方戏曲丛刊》二十一集；内部编印了《湘剧剧本选》十余集。同时组织了全省现代戏创作，参与创作了《打铜锣》、《补锅》等一批优秀剧目；并编印现代戏剧本八十一集，共一百一十五个剧目，向全省推荐演出。调查、研究方面，组织工作组对祁剧、长沙花鼓戏、岳阳花鼓戏等剧种作了全面调查，收集、编撰了《湖南地方戏曲脸谱选集》、《表演经验谈》、《湘剧演员基本训练、毯子功》，《长沙湘剧高腔曲牌》、《长沙花鼓戏音乐》、《湘南花鼓戏音乐》等多种资料专集，由湖南人民出版社出版或内部发行。戏曲活动方面，参与了历届省级会演、调演工作；组织各戏曲艺术门类的专题讨论和座谈、笔谈；举办或参与省、地区戏曲干部、演员训练班的教学工作等，以及指导各地（市）戏工室工作（各地市戏工室见484页表）。还与中国戏剧家协会湖南分会联合创办了月刊《湖南戏剧》。

1978年恢复建制之后，仍继续承担全省剧目的整理、改编、创作、评论的组织和辅导任务；参加省文化局主办的全省调演、会演工作；主办《湖南戏剧》及其增刊；举办或参与各种专业学习班的教学；并对《发霉的钞票》、《松坡将军》等一批得奖剧目，重点加工。改为戏曲研究所后，工作重心逐渐转向地方戏曲的全面研究。



由于"文化大革命"后期，原戏曲工作室历年所藏文字、音响、图片、脸谱模型、文物等资料全部被毁，研究工作的起点便摆在广泛搜集资料、抢救传统艺术遗产方面。因此组织力量重新对全省地方戏曲剧种历史、声腔音乐、传统剧目进行了全面调查和重点挖掘；重新组织传统剧目的记录、收集，并编印了《湖南戏曲传统剧本》三十四集；组织全省完成了全部地方剧种诸声腔的曲牌、唱腔、过场曲和打击乐曲的录音、记谱工作，存音响资料磁带八百小时；拍摄了全省大戏剧种的传统脸谱彩照三百余帧；小戏剧种脸谱五十帧；编

撰《湖南地方戏曲史料》四集；还具体承担了省文化局举办的祁剧、湘剧、辰河戏、常德汉剧、荆河戏、长沙花鼓戏的代表性传统剧目教学工作，选出其中优秀剧目百余个，请中国艺术研究院录像队录威资料片近八十小时，并对这几个剧种的沿革、艺术流派、科班、班社、脚色行当、代表性艺人等作了全面调查，整理成文字资料，收入各剧种教学纪念册，及时抢救了一批较系统的珍贵资料。在抢救艺术遗产的同时，开展了各艺术门类的研究工作。戏曲文学方面：组织了《高腔剧目初探》的编写；对三十年整理、改编、创作的优秀剧本，作了全面回顾与总结，编撰了戏曲文学论文专辑；对剧目工作及改编的传统剧目、新编古代故事戏、创作的现代戏举行了多次专题座谈会，并组织、撰写了一批论文。音乐方面：多次举行过高腔音乐、小戏音乐、打击乐、音乐革新等全国和全省性的学术研讨会；编撰、出版了《湖南花鼓戏音乐研究》、《湘剧高腔音乐研究》、《长沙湘剧高腔变化初探》等专著和音乐研究论文专辑。表导演艺术方面：举行过多次行当、人物形象塑造、代表性剧目的专题座谈，编撰了论文专辑。1982年，全所大部分研究人员都投入国家重点科研项目《中国戏曲志·湖南卷》及《湖南地方剧种志》、剧种史编撰的筹备和资料搜集工作。

建所以来，所内设剧目、音乐、表导演、史料四个专业组及《湖南戏剧》编辑部等业务机构。至1982年底止，各部门的主要业务人员，剧目组有：文忆萱、叶蔚林、乔德文、江沅球、俞康生；音乐组有：贾古、易扬、黎建明、唐盛河、朱立奇、石生朝；表导演组有：蔡倜、黄其道、高宇；史料组有：尹伯康、谭君实、陈青霓、王前禧、胡建国；《湖南戏剧》编辑部有：王群、刘梓、马焯荣、江正楚、张京信等。先后曾在省戏曲工作室工作过的主要业务人员还有：蒋经成、刘回春、张文卿、李果仁、凌一云、谢让尧、李昌敏、王光炤、田奇武、范正明、徐叔华、周峥嵘、闵敏、袁家式等。

湖南省演出公司　湖南省文化局领导下管理戏剧、舞台艺术演出活动的事业单位。1963年秋，省文化局指定当时湖南剧院经理赵志明负责筹建，1964年正式对外工作。1969年一度撤销。同年10月，将湖南剧院、红色剧院、湘江剧场划归省文艺工作团领导，并成立剧场管理小组。1971年湖南省革命委员会文化组把剧场管理小组复改为省直属演出公司。具体任务是管理省属四个剧院（湖南、红色、湘江、东风）的人事、思想教育、业务、财务计划、经济核算等方面的工作，分为政工、业务、财务、总务等几个部门。1981年，改名湖南省演出公司，任务改为面向全省，除继续管理省属四个剧院外，还要规划组织每年的巡回演出，安排省内艺术表演团体出省及本省各地区的交流演出，接纳外省表演团体来本省巡回演出，指导全省各级演出管理部门和专业剧场开展业务工作。由于任务变化，机构相应地增改为三科（演出科、剧场科、政工科）、一室（办公室），并代管省文化局录像队。全公司（包括剧院、录像队）的工作人员，1971年为七十人，1981年增至一百六十五人。1971年至1981年7月由赵贵则任经理，陈一心任副经理。1981年8月至1982年底由李开富任经理，黄森任副经理。1981年开始，全省各地（州）、市也相应成立了演出公司。

湖南省地（州）、市戏剧（曲）工作室一览表

现名	曾用名	成立年月	1982年编制人数	历年主要业务人员
长沙市戏剧工作室	长沙市戏曲工作室	1960年春	10	范正明 黄曾甫 陈北方 周俊克 李思孟 魏杰 钟黔宁 杨渊明 陈诗陔 伍青萍 唐挥之
衡阳地区戏剧工作室	衡阳地区工农兵文艺工作室 衡阳地区文艺工作室	1964年2月	10	蒋经成 邹子模 廖玉栽 鄢朝枧 易文亮 李时英 潘一尘 卿声浩 聂春吾 江源球
衡阳市戏剧工作室	衡阳市工农兵文艺工作室	1964年2月	5	王前禧 贺荣 谭君实 刘文恒 唐周 童隆杰 盛幼林
株洲市戏剧工作室		1961年	5	李金波 谢丁人 朱存汉 袁岱 郝肖平
湘潭地区戏剧工作室	湘潭专员公署戏曲工作室	1963年9月	3	陈命钦 李熏陶 陈伯仲
湘潭市戏剧工作室		1979年5月	4	罗海鸥 江大平 阳光 胡丕基
邵阳地区戏剧工作室	邵阳专区戏剧工作室、邵阳地区工农兵文艺工作室	1963年8月	8	李世隆 刘回春 刘孟陶 刘柱春 陈瑞德 郭德仪 蒋润 谭柳生 谢皲 金星
邵阳市戏剧工作室		1979年	4	向绪成 梁文凌 张石清
岳阳地区戏剧工作室	岳阳地区戏曲工作室	1964年8月	7	罗石贤 袁章艾 唐纯志 官上达 吴傲君 罗复常 李自由 段建华
益阳地区戏剧工作室	益阳专员公署戏剧工作室	1963年4月	8	孙秋萍 阙全芳 谭兆龙 陈钦安 赵凤楷 刘德安
益阳市戏剧工作室		1979年下半年	5	陈启烈 张天一 萧风
常德地区戏剧工作室	常德地区工农兵文艺工作室 常德地区文艺工作室	1963年6月	10	彭启斌 何大猷 诸扬荣 杨善智 彭道诚 雷元淦 盛和煜 汪荡平
常德市戏剧工作室		1980年8月	4	匡明中 廖庆云
怀化地区戏曲工作室	黔阳专区戏曲工作室	1963年5月	10	张明享 李怀荪 吴宗泽 方晓慧 张成刚 贺永祺 齐建阶 张文珠 李安仁
湘西土家族苗族自治州戏剧工作室	湘西土家族苗族自治州戏曲工作室	1963年10月	3	黄吉川 陈健雄 刘黎光 杜代章 刘定远 张汇川 罗炳耀 李北冰 宋运超
娄底地区戏剧工作室		1980年1月	8	周峥嵘 杨真一 舒楠材 陈磊 黄海平 佘丁魁
零陵地区戏剧工作室		1963年8月	9	李学迅 蒋[illegible] 朱奇平 洪毅 梁承咏 胡柱民 周兴湘 杨克祥 何宗华 秦建华
郴州地区戏剧工作室	郴州地区戏曲工作室	1963年6月	9	李沥青 欧阳晖 李楚池 李湘俊 苏家澍 萧寿康 邓学鹏 吕耀南 罗宪敏

注　益阳市和常德市系县级市。

戏装作坊、工厂

惠生堂　盔帽作坊。清末，陈宏惠从道县学纸扎返永州(零陵)，创办惠生堂作坊，初营纸扎，制作纸屋、游龙、飞凤、走马灯，工艺精湛。次年修建唐公庙，他雕塑观音、金刚，罗汉数百，形态逼真。后应约制作戏曲盔头，昌盛时拥有学徒四十余人。凡他所做各种盔帽，戴不箍头，摔打不脱落，深受戏班和艺人喜爱。据说每顶"满风"，贵达银元五十至七十元，廉者亦需二、三十元，但仍供不应求。自此独擅盔帽行业。民国二十四年(1935)九月陈宏惠去世，由女婿潘仁坤继操此业。1958年惠生堂并入手工业合作社，潘仁坤任主任，1966年被迫改行。1978年重振惠生堂纸扎工艺时，潘仁坤夫妇已退休，由长子继承父业。

文明铺靴子作坊　民国年间设在祁阳文明铺街上，专做祁阳戏靴子。分高靴、矮靴两种。狮子口(靴头)较京剧靴头宽大。靴底用禾兜纸刷浆榨紧，边上糊以鸡蛋白，底面一层牛皮，涂以桐油。高靴底的厚度只有一寸多，较京剧的靴底矮，是半世纪前祁阳戏的靴子规格，各祁剧班社均在该作坊定制。抗日战争中因作坊老工匠去世而停业。

周安生作坊　网子作坊。民国年间设在祁阳双桥(今属祁东县)，业主周安生，专门制作祁阳戏网子。因系家庭作坊，世代相传，传媳不传女，直至现在，由周之儿子、媳妇经营、制作。网子分老生、老旦、旦脚三种，颜色有青有白，马尾做成，特点是戴着不松，经久耐用。行销湘南和两广、江西、福建各地。

衡阳市湘绣厂　前身是天奇湘绣厂，创办于民国三十六年(1947)。1957年开始生产戏剧服装。当时分戏剧、湘绣、机绣三个车间。戏剧车间三百多人。主要生产靠子、褶子、高底靴、快靴等戏剧服装，其中有影响的是小生、旦脚的褶子和生脚的高底靴。产品销本省祁东、邵阳一带，以及江西、广西、四川、贵州等省。1963年转为线带厂。

长沙市文艺用品厂　1956年成立，是以本世纪三十年代，长沙三星桥、白马巷、苏家巷开办的黎明戏装厂、民众戏衣厂、黄汉记戏剧刀枪厂等合并而成。以湘绣技艺为特长的戏剧服装、用具工厂。属集体所有制。职工百余人，厂外加工人员达千人以上。近数十年来主要生产戏曲、歌舞、木偶戏所需服装、道具及其他戏剧用品。1981年，轻工业部工艺美术公司举办景泰蓝、扇子、戏剧用品等产品质量评比中，该厂产品总分进入同行业中的前八名，特别是缎绣勾金龙大蟒、盔头等产品最为出色。目前品种已达一千二百余种，产品畅销省内外。在戏装、盔头制作方面享有盛誉的工艺师有陈友福、王其尧等人。



演 出 场 所

旧志记载，唐代长沙、岳阳已有供歌舞表演之“乐楼”建筑。五代时，楚国马殷王朝(896—954)，于都城长沙大兴土木，广建亭台楼阁、离宫别墅，造“歌室”、“妓房”，蓄三千粉黛，网罗徐东野、李松年等文人填词作赋，令乐工制曲(见《香艳丛书》之《十国宫词·注》)。虽建筑今难稽考，但尚存若干地名，仍可见当时歌舞之盛。宋、元时期“乐楼”建筑增多，常德、益阳、邵阳、衡州、永州等州、县旧志均有载述。明代，永乐元年(1403)，谷王穗封藩长沙，赐乐七奏，于丛桂园内，临水建露台一座。明人陶汝鼎有《观丛桂园王孙伎剧》七绝三首。永乐二十二年(1424)，常德知府马汝舟在府治“始建正堂三间，前为露台”(见清乾隆《常德府志》)。后露台逐渐增多，有固定和临时两种，台基用砖石垒砌或架木而成，台沿置掩脚栏杆，离地面一尺许，渐次发展增高，无梁柱顶盖。湖南高腔班兴起后，因其“只沿土俗”、“不托管弦”，八、九人即可演唱，极受百姓欢迎，高台演出迅速遍及全省。初时多系土台、露台或草台。至于庙台、戏楼一类建筑，明代万历前可考者甚少。见诸史料最早者，为明成化十四年(1479)长沙吉王府万春池畔“竖有歌楼一座”(陈运溶《湘城访古录·第宅》)。万历十九年(1591)长沙府城隍庙、善化县城隍庙、衡州桂王府戏楼，相继出现。

入清以后，庙台迅速发展。清代各府、州、县志记载神宇戏楼、歌楼、舞楼、优台甚多。至康熙年间，庙台已拓展至少数民族地区土司山寨，顾彩《容美纪游》即有翔实记述。至清中叶乾隆年间，“凡祠庙必造优台”(《湖南民俗民情报告书》)，凡“建造新台，先演大戏数本”(《湖南戏考》第一集)。因庙台为永固性建筑，顶覆琉璃或青瓦，为与临时性草台区别，民间俗称“万年台”或“雨台”。还有将“露台”和“舞亭”合二为一者，即“露台”之上又置“舞亭”，如浏阳之大成殿。

同治、光绪年间，伴随工商业、交通运输迅速发展，长沙辟为对外开放商埠，岳阳、常德、益阳、湘潭、邵阳、零陵、郴州均为沟通省内外物资集散中心。客商往来日盛，同乡会馆(庙)、行业祖师庙、百姓宗祠，乃至学馆、书院，纷起建造戏楼，庙台建筑密集如林。《坦园日记》载杨恩寿同治初年在长沙城内观剧之庙台，竟达五十六处之多，农村寺庙戏台，仅桃源一县，有庙台三百余座，城乡地方戏演出空前繁荣。剧场建筑工艺日趋精良，观演设施日趋完备。初由一庙一台，而至一庙两台、三台。益阳“万寿宫”内外竟立戏台九座。

湖南神宇戏楼建筑，普遍为宫殿式，翼角飞檐，雕梁画栋。台面高过人头，供人出进或

摆摊设担。戏台前部为表演台，三方朝前凸出敞开，台沿置矮柱栏杆；后方中堂两侧分开“出将”、“入相”两门，连接后台及两侧“化妆”、“服装”子楼。庙台演剧，站观者甚多。故营建戏楼，多择其低处，与高处神殿遥遥相对。中为戏坪，多依斜坡而筑条石台阶，构成有坡度之看台，以利视听。如长沙县朗梨镇陶公庙戏台。小型祠堂、庙宇则为三合墙，硬山式戏台。少数同乡会馆、行业会馆为卷篷式戏台，形如舟舫，不重雕饰，唯重彩绘，如长沙“福禄宫”早年之内台。约自道光年始，湖湘官绅巨室于府宅过厅、花厅，或花园之内，设有“堂会”用戏台。大体分两种：一为固定戏台，如咸丰、同治时道台张培仁私宅堂会戏台，建于花园池塘上面，三面环水，设座隔水观剧。另一种则为随搭随卸之戏台，枋木、榫头、台板编号收藏，招班演剧时，对号拼搭即成。

咸丰、同治年间，长沙、湘潭、岳阳、常德等城市，相继开设茶园式戏园。厅堂内建三方敞开戏台，台前三方栅栏外面，置方桌方凳，顾客边饮茶、边听戏，只计茶资，不售戏票，有的兼营澡堂、妓院、南食馆。如省城怡园、宛园、庆春园、潇湘馆、萃贤阁、玉春台等名园，则楼台如画，曲池假山，松竹环植，并设有烟榻、车马轿厅，湖湘显贵常常“大集群伶，合尊演剧”，甚至招外地戏班“入省演戏侑客，泛舟而来”。《坦园日记》及《兰芷零香录》等书中俱有详载。

晚清，湖南寺庙如林，仍嫌不足，“无祠之所，架棚为优场”（同治《浏阳县志》），即为草台。通常就地取材，于空坪隙地，用竹木、扮桶、门扇、松枝、稻草、晒簟搭架而成。花鼓、花灯、阳戏等小戏剧种，官绅视为“淫戏”，不准上神庙戏台，因而大部均在草台演出。沿江地区，尚有以船架之者，称船台；于木排上架台者，称排台。

辛亥革命后，由于五四新文化运动的影响，祠庙焚毁或陆续改作他用，官绅富豪堂会亦渐销声匿迹。城市演出场所、经营方式变革，开始组戏园，售票演出。自光绪二十七年（1901）长沙九如北班在市内小西门卖票演出之后，岳阳咏霓园、常德天仙园、湘潭熙春园等相继开张营业。初时，戏园与旧式茶园无异，长沙宜春茶园即仿北京广德楼戏园款式营建。至宣统二年（1910），长沙官绅叶德辉出资兴建同春园，改三面舞台为镜框式舞台，去方桌方凳改用长条木靠椅，设雅座、包厢，正式分等级售票演出，为本省历史上第一个最大的戏园。民国初年至抗日战争前夕，湘春园、景星园、寿春园并称长沙湘剧三大戏园，而豫园创设转台，民乐、黄金、银宫则为京剧或其他剧种上演的中心场所。与此同时，湘潭熙春园、华园、益园，岳阳怡园、岳舞台，益阳五之园，常德天仙园，衡阳国风戏院，邵阳国风戏院等都是当地有影响的戏院。当时这些戏院，除长沙官商合办的国货陈列馆附设银宫大戏院为钢筋混凝土结构、全堂沙发座椅外，大多为砖木结构，因跨度有限，场内木柱林立，园内且兼卖茶水、香烟、食物，打手巾把。二十世纪三十年代，剧场演出更趋商业化，各地剧院相继采用电灯、机关布景。四十年代，县城、小镇相继改祠庙为戏院，或新建剧场。抗日战争期间，湘西沅陵、溆浦、洪江等后方县城甚至集镇，一时

繁盛，简易剧场，一哄而起。整个民国年间，由于政治、经济不稳定，剧院时兴时废。据《湖南年鉴》统计：民国十九年（1930）全省有剧院四十三个，民国二十年仅剩八个，民国二十四年复上升至三十七个，民国三十七年虽增至四十一个，但多集中在省城和湘潭两处。

中华人民共和国成立后，人民政府重视文化事业建设，迅速对私营剧场（院）实行了扶助、整顿，建立新的经营体制和作风；同时鼓励集体兴办，国家、地方投资兴建。全省剧场由1949年的四十三座，至1952年迅速恢复、发展至八十七座，共有座位五万六千六百三十一个；1953年增至一百二十七座，座位增至九万余；1963年全省文化系统所属剧场，达到一百四十座，有座位十二万余。此时期内，无论整修、扩建、新建之剧场，逐渐向布局合理化、建筑大型化、观演设施更新化方向发展，省、地、县（市）三级均创建有新式剧场。1954年省会新建之湖南剧院的建筑、设施，达到当时最高的水平。

"文化大革命"开始后，剧场均先后停业，人员下放。不少剧场移作他用。后由于上演"革命样板戏"，部分剧场恢复使用，至1972年全省有五十家剧场（院）间或上演"样板戏"。

1976年冬，经过拨乱反正，逐渐走上正轨。中国共产党十一届三中全会以后，剧场建设出现了新的飞跃。尤其农村经济活跃，各地的公社、大队，也纷纷起造具有八十年代现代化水平的新式剧场。全省剧场无论建筑规模、建筑工艺、内外装修、声电、空调等各项观演设施，日趋精美，富丽堂皇。至1982年底，全省属文化部门主管剧场（不包括正在整修、扩建、新建剧场）有一百一十五座，拥有座位十二万零四百四十个。另外，其他部门对外开放之礼堂、俱乐部、文化宫、少年宫等三十三个，亦为戏曲演出场所。尚有内部经营的礼堂、俱乐部和群众集资兴修的剧场一千四百零四个。如醴陵县烈士塔大队兴建、经营之"烈士塔剧院"，占地二十余亩，投资一百二十余万元，全部钢筋混凝土结构，建筑面积五千余平方米，楼、地有软座座位一千四百个，且附设旅游服务中心及汽车运输队。农村各地新建剧院，有如雨后春笋，其势方兴未艾。

长沙府城隍庙戏台　长沙庙台。据清同治《长沙县志·典祀》载："明正德五年，吉藩建府城隍庙于城北空地飞虎寨。万历十九年，知府吴行道重修大殿戏楼。"后历毁历修。清乾隆二十八年（1763），府宪陈宏谋将其改作省城隍庙，外设八府四州城隍神像，庙貌尊严，地址宽敞。《湘绮楼日记》载：同治初年王闿运曾在此观剧。清末五云、仁和等湘剧戏班常在此演出。民国三年（1914）移作陆军医院，即今三公里市立一医院所在地。

长沙县城隍庙戏台　坐落在长沙北门学宫街。清《长沙县志·典祀》载：康熙二十八年（1689），该庙由北门外迁此，五十二年增修头门戏楼，五十八年知府黄允铢于戏坪中建"观鉴堂"、子台、走廊。咸丰时供左伯侯，香火日盛。《坦园日记》载：同治初年杨恩寿在此观湘班五云部、庆和部等演出共十二次。清末，学生焚烧神像，庙毁于火。

长沙定湘王庙戏楼 坐落长沙市城东南定王台。台为公元前二世纪汉景帝之子定王刘发分封长沙时所筑。晋时建定王庙，历修历毁。定王庙何时衍化为定湘王庙失考。明万历三十九年(1611)重建庙宇时，于“祠门外百步许竖歌楼一座，栃雄轩壮，髹金碧、凝光辉”(清乾隆十二年《善化县志·艺文》)。清乾隆四十七年(1782)“重建卷篷戏台及两廊”，嘉庆十九年(1814)又于戏坪“四周砌石，增高地址”，咸丰七年(1857)毁于火，同年“官绅商民捐资又增购地址，规制一新，总费三万七千六百缗有奇”，“经始于是年九月，越四载至庚申冬(1860)落成。”遂为市人登览觞咏之地。光绪三年(1877)《善化县志·典祀》有详细记载并附图考。戏楼高五丈余，重檐歇山。双层台阁，顶覆黄色琉璃瓦盖，双龙正脊。底层为戏台，台面高六尺，长宽三丈三，围十二柱，空高丈五，前排四柱三间，内空丈五见方。台沿三周矮柱栏杆。饰有镂空木雕花鸟虫鱼。上悬“春秋台”匾，楹柱金字题联。上及斗拱。两侧子楼高二丈四，单檐硬山。台前戏坪长九丈六尺，宽六丈一尺五寸，麻石地面，三方走廊，上为观剧楼。同治初年杨恩寿在此观剧达三十四次，载于《坦园日记》。民国初年仍常有戏班在此演出。民国二十七年(1938)毁于长沙“文夕”大火。



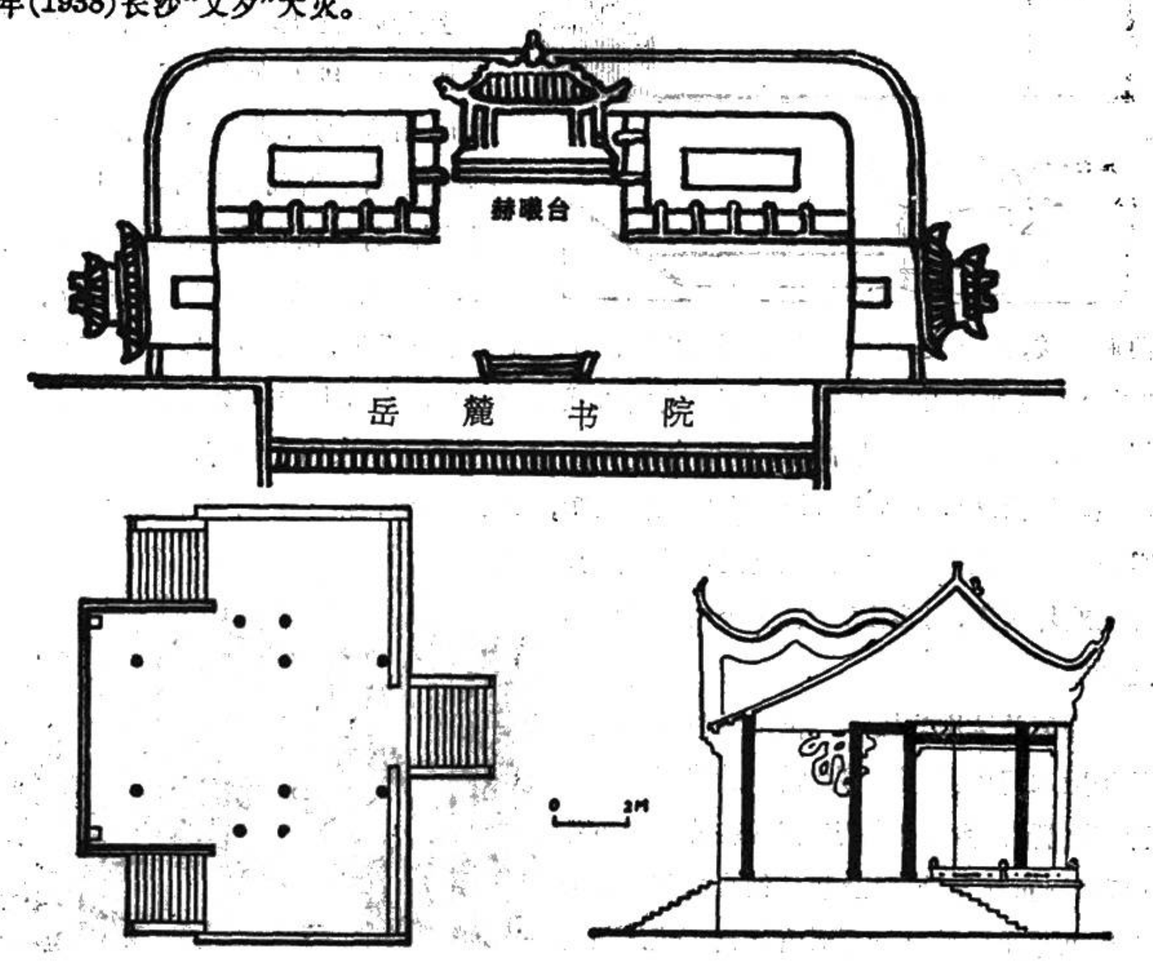
长沙乾元宫戏台 坐落在长沙市坡子街，戏台建在火神庙内。旧志只载该庙建于明代，成化年间吉藩建山川社稷庙，历修历毁。戏楼始建何时无考。清道光六年(1826)省城绅商捐资重建戏楼，歇山顶式建筑，琉璃脊饰走兽，庙址宏敞。长沙城池屋宇历遭兵乱焚毁，居民棚户居多，火灾频繁，市人为禳灾起见，纷纷许愿戏，酬火神，庙戏无虚日。纸钱、香烛、饮食摊担纷至沓来，搭席张棚，热闹之极。清同治、光绪间至民国初年为省城庙戏最盛之处。《坦园日记》载杨恩寿同治初年在此观剧三十六次。民国二十七年(1938)毁于长沙“文夕”大火。抗日战争胜利后仅草草整修前殿，门额悬“火宫殿”匾，反面仍有“乾元宫”额。1956年，政府拨款整修门面，现列为长沙市重点文物保护单位。

长沙玉泉山观音寺戏楼 坐落在长沙市内玉泉街。寺建自康熙四十九年(1710)，戏楼建于何时未详。民国时所存者为单檐封山式，系常见之庙台，不同者，入寺从戏台下穿进，数级石阶上达第一层戏坪，高差约三尺，三丈开外又数级石阶上达第二层戏坪，高差约二尺五，二层戏坪之石阶则成自然看台。从清同治、光绪迄至民国二、三十年时，此寺愿戏日盛。《抱一遗书》说：长沙“天符庙戏之盛”，“不肯让玉泉山专美于前”。同治初年杨恩寿在此观剧二十余次。民国二十七年(1938)戏楼毁于长沙“文夕”大火。

长沙福禄宫戏台 坐落在长沙市内小西门墙湾，为长沙钱业公会之财神庙福禄宫内。始建年月不详。清光绪二十一年(1895)，首事叶俊兰(叶德辉之父)聘长沙、苏州两地名

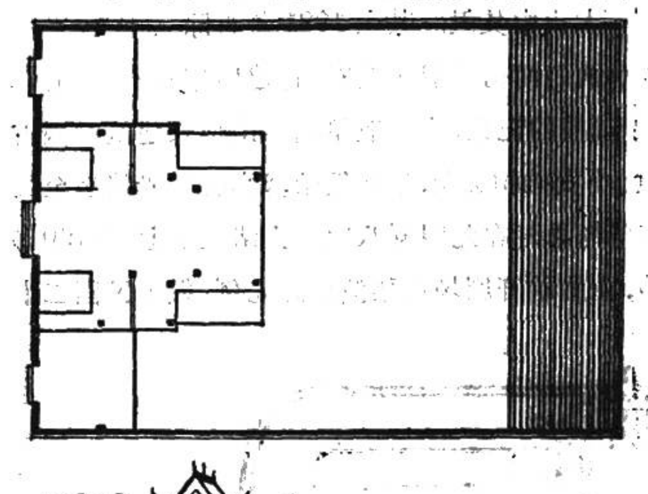
匠重建。内为庭园布局，四周围砌花坪。建戏台两座。大戏楼建于前坪门首以内，面朝正殿，楼高五丈余，重檐歇山，琉璃瓦盖，脊饰二龙戏珠。飞檐翼角塑以丹凤凌空之势。前排四楹柱接地，外宽二丈四，中柱内空丈五见方，台面高六尺，三方围以矮柱栏杆。台柱上方榫以飞天木雕撑托梁枋。间嵌福、禄、寿、喜诸星人物浮雕，藻井雕饰贴金盘龙。后台连接两侧化妆楼、更衣楼，各有板梯上达。楼前有走廊与两厢观剧楼相通。所有厢房窗棂门扇，皆浮雕各色戏剧人物故事。戏坪以大青砖铺地。会中人于神诞、节日常在此观剧。后园议事堂前，另建舫船卷篷式戏台一座。琉璃瓦盖如舟篷状，高约三丈余，石砌台基离地三尺，四木柱间空二丈见方，上部间嵌花格，后壁均为活动花格雕饰门扇，敞开可通后亭回廊，演剧时关门，只留“出将”、“入相”两马门，此处供举办庙会的首事、值年人等议事及宴饮时观剧。内台于民国二十七年(1938)长沙“文夕”大火中焚毁。其余1981年拆除。

长沙水府庙戏台　坐落在长沙市内小西门河街轮船码头对面。建庙年月不详。清乾隆十二年(1747)《善化县志·卷七》已有关于戏楼的记载，为一般单檐悬山顶式建筑。因占地利，往来旅客人众，附近客栈、馆驿及饮食、小卖摊担云集，地面繁荣。清同治、光绪迄至民国初年，庙戏无虚日，《坦园日记》载同治初年杨恩寿在此观剧八次。光绪二十七年(1901)长沙名票友王定保创办“九如北班”(京剧)，在此首开剧场售票演出之先例。毁于民国二十七年(1938)长沙“文夕”大火。

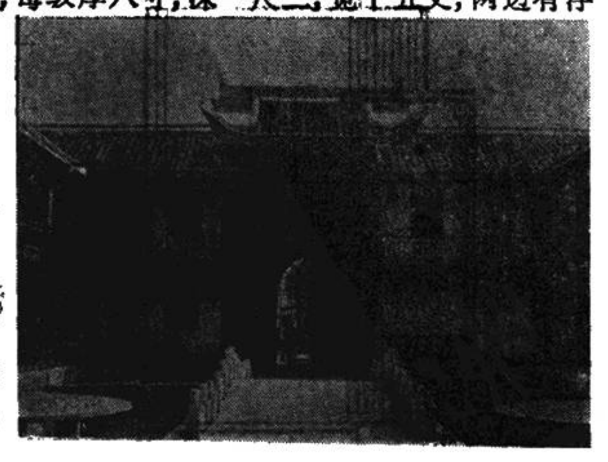


长沙岳麓书院赫曦台　坐落在长沙河西岳麓山下今湖南大学校园内。宋乾道三年(1167)朱熹在该院主讲时，曾指岳麓山顶为赫曦，张栻因此作台其上，名为赫曦台。后废。清乾隆五十五年(1790)院长罗典在书院内创建戏台。道光元年(1821)院长欧阳厚命名赫曦台，意存朱熹故迹。台内两壁书福、寿二字，大约方丈，相传为罗典"重赴鹿鸣宴"时，一不知来历道人所书。光绪二十五年(1899)湘剧春台班在该台连日为书院师生演出，一时称盛。民国初年仍有戏班在此演出。台为单檐悬山顶式、卷篷出边之外台。原台枋头及悬梁均有戏剧人物图案雕饰。正悬匾额"赫曦台"，因年久失修，斑驳难辨。1980年修葺一新，已列为省级重点文物保护单位。(图见489页)

长沙县陶公庙戏楼　坐落在长沙市东郊三十里朗梨镇陶公庙（祀晋太尉陶侃之孙陶淡并其侄陶烜）。庙始建于南朝梁武帝天监年间(502—519)。戏楼始建何时不详，唯存有清乾隆、嘉庆年间楹柱题联。道光二十六年(1846)"续修戏台"，曾由"庆福堂公捐房屋三栋"作山门内至后台地基。清末有翁同龢书"古楼"二字巨匾悬于阑额之上。（见《临湘县志》）民国二十一年(1932)众姓捐款重修。通高五丈五，台高七尺，宽三丈三，深二丈一，前排四檐柱，三开间，后台两天井有走廊与后楼相通，歇山顶覆黄色琉璃瓦，两边耳楼，高三丈五，单檐卷篷，覆绿瓷瓦，再接两厢子楼，高三丈，黄绿相间瓷瓦硬山顶。上下前后层次分明，主楼突出，台中有小台，称"天台"，供神仙表演，有扶梯上下。为宫殿式丛台结构。脊饰龙神人物故事，斗拱重叠，曲栏飞椽，雕梁画栋，巍峨高耸，剧场因地形而筑，将戏楼建于镇头山下敞坪，与山顶正殿遥遥相望。沿山坡修建四十八级石台阶上达山顶，每级厚八寸，深一尺二，宽十五丈，两边有浮雕石栏，构成能容数千人观剧之巨大看台，加上戏坪宽敞，可容上万人，至今仍常作演出之场所。

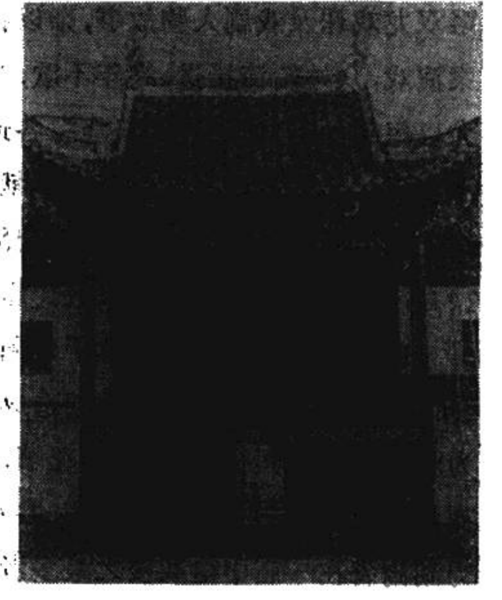


湘潭关圣殿戏楼　位于湘潭市平政路关圣殿大门内。此庙原为清初北五省（冀、鲁、豫、陕、晋）同乡会馆神宇，据清乾隆四十五年(1780)《重建春秋阁记》载："创自国初"。乾隆三十九年重建舞楼，后时有修缮。建筑极为



精良，重檐歇山顶，黄色琉璃瓦，双龙正脊，鸱尾，两层翼角堆塑，上凤下龙，前后各四柱，阑楯栏杆栏板、斗拱，藻井（包括庙内所有门窗）皆浮雕花草、人物故事。楼高五丈五尺，台高六尺五寸，宽二丈二尺五寸，深二丈一尺。正前方及两边厢建有观剧楼，正对面观剧楼有五开间包厢，空高丈五。戏坪长二十九点五米，宽二十七米。一直是湘剧经常演出之处。因建筑、雕刻精良，碑刻颇多，1956年省人民政府列为省级重点文物保护单位。后移作湘潭市文化馆。"文化大革命"中，破坏惨重，戏楼亦倾毁。"文化大革命"后，政府曾拨款重修，未复原貌。现作湘潭市博物馆，仍在修复中。

湘潭市鲁班庙戏楼　位于湘潭市十六总自治街泥木行会庙内。庙始建于明代。据现存之泥木工人捐资重建戏楼碑记载，戏楼最早建于清乾隆五十七年(1792)。民国元年(1912)庙不慎失火而戏楼无损。旋于民国四年重修，改戏楼重檐为单檐，全部木结构，无一钉一榫，全以斗拱连接支撑。藻井，楹柱，栏杆，门窗雕刻均极精良。尤以格板浮雕《湘潭全景图》别具风致，生动展现出清末民初湘潭三街、六市、九码头，山河屋宇、寺庙商场、城墙、桥梁、舟船、江岸货埠、商港的历史风貌。至1966年，已六十余载，仍清晰可见。"文化大革命"中破坏严重。现列为市级重点文物保护单位，正拨款重修。戏楼高五丈，台高六尺五寸，宽一丈八尺，深一丈六尺，台口对面及两厢均有观剧楼。现为湘潭市湘江区文化馆。



湘潭市万寿宫戏楼　位于今湘潭市平政路。为江西会馆戏楼，始建年月不详，建筑与关圣殿戏楼大致相同。但雕塑颇精致，有仙人、云霞、山水、动物等。后花园水池中另建有水阁戏楼一座，池中有石台基，下砌拱隧，以通池水，水阁有石桥通陆。阁长、宽二丈五尺，四周绕以石栏，栏板雕刻花鸟虫鱼。高三丈，丛台台阁式。内外石柱八根。琉璃覆顶，翼角高翘，如意斗拱，藻井木雕云龙，横枋均雕麒麟、蝙蝠，檐下栏板及坊角雕以《游湖借伞》、《嫦娥奔月》、《天女散花》、《西厢记》等戏剧人物故事。前坪戏楼现为湘潭市十六中操场，后花园今属雨湖公园之一部分。

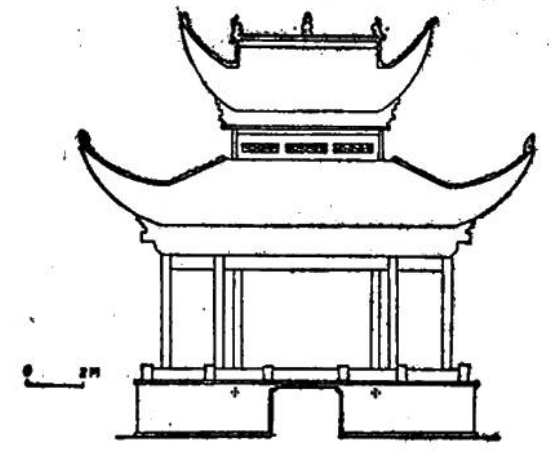
浏阳铁山界包公庙戏台　位于浏阳岩前乡泉井村与江西万载县黄茅乡洪炉村之间，湘赣两省交界之铁山界上。清同治《浏阳县志》载，雍正八年(1730)浏、万两县士民所建。后历有修葺扩建。戏楼建筑甚为奇特，跨界建两面戏台。西面漆作红色，坐落湖南界内；东面漆作黑色，坐落江西界内。东西两头各有一块戏坪。每年农历二月十五包公生日，湘赣两省戏班必须轮流在台上演戏酬神。因地处两省交通要道，过往戏班时常在此停留演戏。若遇湖南一方禁戏，戏班将行头摆在黑漆之东面戏台，即江西境内演唱；若遇江西一方禁

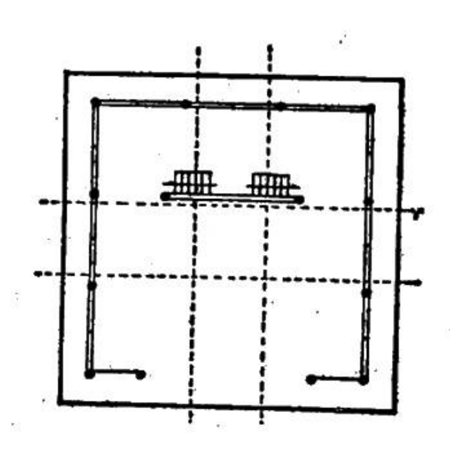
戏，则将行头转至红漆之西面戏台湖南境内演出。由于戏台营建巧妙，故尔庙戏独盛，对两省戏曲交流及发展有独特的历史作用。中华人民共和国成立后，庙宇移作两县民房，戏楼逐渐毁败，“文化大革命”中全部消毁，仅残存石柱数根，柱上刻有对联。

浏阳金刚镇三元宫戏台　位于浏阳县南金刚镇下街三元福主庙外。庙建于何时，县志无载。庙内正中供一白面有头无身之神，谓之“福主”，伶人或谓“傩神”。清乾隆、嘉庆年间，当地有自组小型湘剧班随傩案演出，称“案堂班”。这种演出形式发展极快，三元宫遂为湘东各地“案堂班”共尊之祖师庙。光绪二十一年(1895)众姓捐资重修。戏楼与神殿隔街相望，青砖木石结构，通高三丈余。顶覆青瓦，脊饰吉祥瓶，中插画戟三支，四角翘檐，楹柱间嵌木刻栏板，中悬“鉴在兹”匾额，后屏彩绘福禄寿三星，额置“终和且平”横匾，台沿矮栏木雕双龙戏珠及戏剧人物故事，杂以花鸟虫鱼。两厢建有观剧子楼，戏坪卵石铺地。乡俗傩案演戏，众姓轮流接送，终年不歇，唯神诞时始归庙。凡案神出坛，归坛之日必演戏酬神。尤以每年七月二十一“诞祭会”，各地戏班纷纷赴会演出，上、中、下街三处庙台连续演剧四十八天。凡到此演出之戏班必奉献演出戏文抄本一本，各班亦可抄录庙藏抄本，因此庙藏传统剧本极为丰富，每年六月定期翻晒修整一次。惜于抗日战争期间被焚，以后虽仍继续抄存，亦于1952年土改时失散。庙台亦于1958年拆毁。

益阳万寿宫戏台　位于益阳市鹅阳池地段，面朝资江码头，庙供许逊，亦即江西会馆。传为江西客商鸠工填湖造成。庙外建宫殿式大戏楼一座，重檐歇山，雕梁画栋，甚为壮观。庙内园林建筑，周围花墙，占地广袤百丈，荷池亭台殿室，数百间有奇，赣籍各地商帮各占一区。各有戏楼一座，共八座，有宫殿式亦有卷篷式，均为聚会、议事、演剧所设。为湖南省在一庙中建戏楼之最多者。民国初，逐次倾毁。至1949年，尚存庙外大戏楼，庙内则仅存戏楼一座。1958年“大跃进”时全部拆毁。旧址大部分改建民房，小部分为益阳第一职业中学校校址。

南岳奎星阁戏楼　坐落在衡山南岳镇南岳庙内。戏楼始建年月未详。现楼为清光绪八年(1882)重建。民国十二年(1923)曾经修缮。楼为重檐歇山式三层，通高五丈一尺，石砌台基高六尺，中隧十字通道，内凿阶梯上达二层戏台，台空高丈五，长宽三丈，环立十二

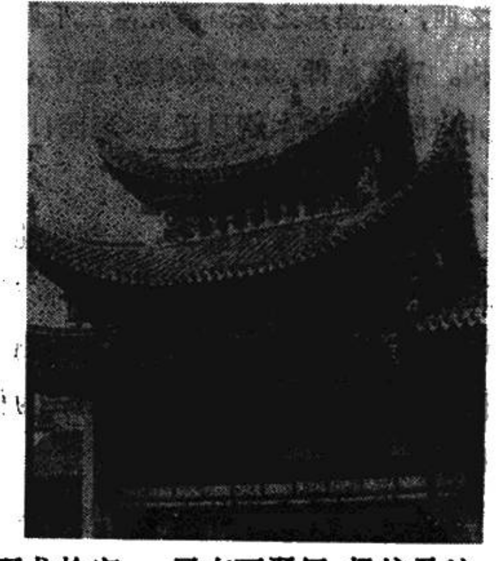




柱，围三尺。各方四柱三间，内空方丈。上为卷篷式台檐。柱间嵌活叶雕花门十一扇，台中上方为凹顶藻井。木柱后屏以木壁。有过道，缘梯上达三层阁楼，作化妆用，阁檐如意斗拱，重檐八角高翘，黄色琉璃覆顶，脊饰绿色葫芦。楼北为戏坪，麻石铺地，可立数千人。坪北端有丈八高台，名"开云楼"，为士绅之观剧楼。每年四月二十八南岳圣帝诞期，必迎戏班演剧至六月初一方歇。中华人民共和国成立后，南岳庙列为国家重点文物保护单位，此楼不复唱戏，时有修葺，保存完好。

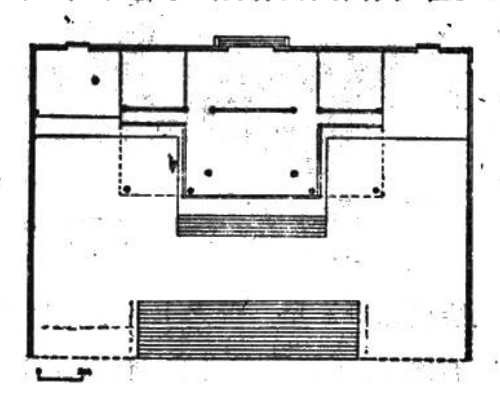
衡阳雁峰寺戏台　坐落在衡阳市南迴雁峰下，雁峰寺前。与峰顶寺宇仰首相望。始建年月不详。戏楼为封山顶式建筑，斗拱藻井，雕梁画栋。戏坪宽敞，两厢观剧楼可纳数百人。旧俗二月八日佛诞，香客云集，称赶"二月八"，必请衡阳湘剧班演剧，经旬逾月。中华人民共和国成立后因修马路拆除。

常宁康家祠堂戏楼　坐落常宁县水口山康家湾，清中叶康氏族众建。前后两楼，单檐封山。前楼通高三丈余，台高六尺，砖围粉饰。后楼有梯上达化妆室，并列三间(现改大通间)。台空高丈五，深丈九，宽二丈一尺，台口四木柱，里外成八字排列，内空丈五见方，为八方形藻井。顶覆青瓦，前翘两角，脊饰龙凤葫芦，梁枋角榫饰以生肖木雕，顶棚、栏板则彩绘花草。台前为戏坪。两厢走廊接观剧楼(已毁)。民国十一年(1922)夏，毛泽东率进步青年赴水口山矿调查，在此台会见矿工。同年，毛泽覃、蒋先云、谢怀德等先后赴水口山矿发动工运，在此设立"湖南水口山工人俱乐部筹备处"，后罢工胜利，亦在此集会庆祝演剧。中华人民共和国成立后，水口山矿务局按原状修复，列为湖南省重点文物保护单位，并辟后楼为"水口山工人运动陈列室"。



永州柳子庙戏楼　坐落永州市狮子街柳子庙(祀唐永州司马柳宗元)内。戏楼始建年月不详。现楼为清光绪三年(1877)所建，1953年整修。背倚寺门，三层阁顶八角飞檐。一层塑狮子戏麒麟；二层为双凤呈祥；三层为鳌鱼归海。琉璃瓦盖，歇山顶脊饰双龙抢宝。一层有两翼阁，楹柱及地，





翼装饰性建筑。二层即为正台，高约六尺，台沿三周置掩脚栏杆，上方斗拱藻井，皆雕梁画栋。楼前戏坪不大，却有十三级台阶，宽约三丈，上达正殿，形成自然看台，可容千余人观剧，视听效果颇佳。旧时庙戏颇盛，为祁剧戏班之重要演出场所。

祁阳城隍庙戏台　坐落在祁阳县城王府坪。始建年月不详，传为祁阳最大神庙戏台。琉璃瓦盖，歇山顶，麒麟附柱，鳌鱼飞檐，双龙正脊，雕画精细。台前戏坪敷以卵石，可容数千人观剧。清中叶至民国年间，此台祁剧演出活动十分频繁，永河、宝河戏班都曾到此演出。民国三十二年(1943)品舞台在此上演宣传抗日之《先生杀敌》等新戏。民国三十三年被日本飞机炸毁。

邵阳四庙台　水府庙，坐落邵阳城外下河街；火神庙，坐落城内南门口；灵武庙，坐落城外管乐街；东山寺，坐落城外东山。四庙各有戏楼一座，为旧时宝庆四大万年台，以水府庙台居首。始建年月不详，均已毁多年，建筑无从稽考。清末至民国年间，凡各地祁阳戏班到邵阳演出，必先在四庙义务公演一场，然后才能包场演戏。以水府庙戏最盛，愿戏经旬弥月，常有船民以帆作帐篷，避雨遮阳观剧。四庙会戏以《目连》、《岳传》、"三国"等大本戏居多。祁剧各大名班、名伶均曾先后到此四台演出。

郴州娘娘庙戏楼　据《郴县志》载：郴州娘娘庙，旧名女郎庙，坐落城北州署学正衙之西，文昌宫之东。清乾隆二十四年(1759)署州事谢仲元倡修。庙前建有戏台，砖木结构。庙高台低，戏坪成斜势，便于观众看戏。清同治初年杨恩寿寄寓州署时，常在此观剧，并将所观戏班、剧目记入《坦园日记》。该庙与戏楼均于民国年间倒塌。原址在现郴州军分区所在地。

桂阳城隍庙戏台　坐落在桂阳城南七星街东侧城隍庙内。始建年月不详。戏楼面朝正殿，飞檐斗拱，雕梁画栋，台面高过人头，宽约二丈四，深约二丈，台口四柱，内外各二，正中绘福禄寿三星图。后台及两侧耳楼总长六丈，深约一丈。台前为戏坪，两厢建有观剧楼，早年[illegible]剧。为桂阳市民重要娱乐场所。1951年拆除，地基建桂阳县粮食局。

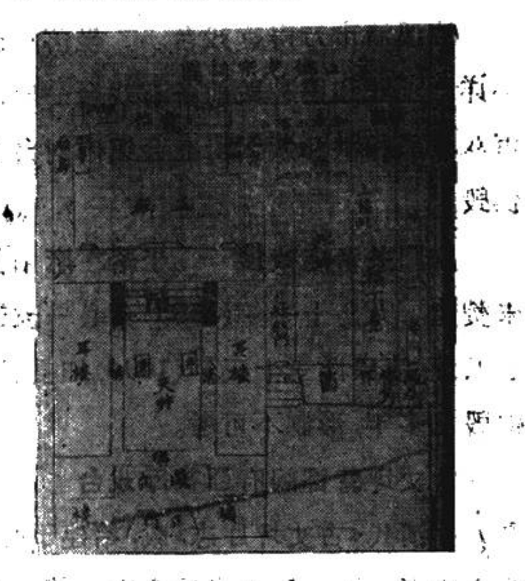
[illegible]转台　[illegible]山县火市乡雷家岭，唱戏习用转台。为随搭随卸之活动戏台。



其构造，以一丈围之粗大树墩作支撑戏台之转轴，轴身底部包以光亮铁皮，窖入地下丈许深之巨大磨光石臼(或称"石脚盆")内，灌以油。以四根粗树成井字形夹住转轴，以承台板且作推动之扶手。戏台离地约六尺，空高丈余。台上周围八柱，绘以蟠龙云彩。后屏木板绘福禄寿三星。屏之上方悬匾额"大厦成楼"，上覆竹篾顶棚，压以木条，施以油漆，俨如琉璃顶盖，巧制翼角飞檐，脊饰龙凤花鸟，精巧玲珑。转动三百六十度轻快自如。转台

作用除换场以外，主要在于"捧台"与"哄台"。演唱佳妙者下场后，有人鼓掌放鞭炮，观众则推动转台复将其转出与大家见面；反之则不待戏终，将其转下，必至更换演员才转出。最后一届转台戏为民国三十六年(1947)十月初九至二十七日，连唱十八天。





芷江唐家祠堂戏台　坐落于芷江县浮莲塘村唐家祠堂正门内，是由附近数县族众于清嘉庆十五年(1810)合资兴建。前台后室，单檐歇山，青瓦覆顶，鸱尾脊，中置葫芦，前翘两翼，梁枋间架，内外八柱及地。后倚粉墙，两厢置观剧楼，今尚完好。后室戏房粉墙题有："嘉庆十八年十月二十六日大红班开台，阖台大吉"。"道光八年大顺班，五月十九日到此"。"添福班……咸丰六年十月初二开台"等大量戏班演出字迹，尚能辨认者有二十二个辰河戏班二十六次演出情况记载，有本家、演员、场面、衣箱、艺徒、伙夫三百余人之姓名，五十余个上演剧目以及艺人题写之告白、诗词等。对研究辰河戏发展史，具有重要价值。(见上左图)



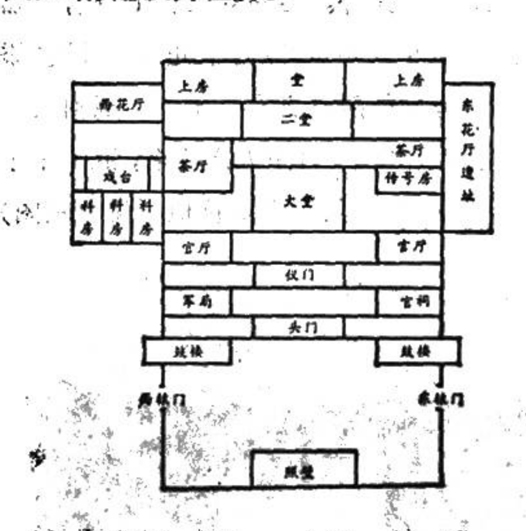
溆浦贺家祠堂戏台　位于溆浦县溪口村贺氏宗祠内。戏台始建年月不详。台为砖木结构，背倚祠门。戏台宽敞，下层高近八尺，前排四柱三间，外空约三丈，内空丈五见方，附楼及两厢观剧楼，均有宽大板梯上达。今尚存。但戏台后屏及附楼间壁已拆除，年久失

修,日趋破败。当地贺姓旧俗,每年夏历四月初八始祖诞日,必迎戏班演唱高腔戏,今仍如此。此台后室粉墙,亦有清道光至民国时期辰河戏班演员留字。祠则改作小学,但仍时有演唱活动。

泸溪浦市万寿宫戏台　　坐落在泸溪县浦市镇河街万寿宫(江西会馆)内。始建年代不详。正殿和财神殿前各有戏台一座,过去辰河戏在此演出频繁。民国十二年(1923)浦市双少班和洪江紫云班在会馆内对台演出。贺龙曾往观剧。现馆舍作浦市小学。二戏台俱毁。

麻阳关帝庙戏楼　　坐落在麻阳县城东郊。据《麻阳县志》载,关帝庙乃明嘉靖时知县朱贽建。万历十一年(1583)蔡心一改建于南城外,后因水患,三十二年知县桂如登仍迁之于旧址。清康熙三十三年(1694)知县吴辉墀增建戏楼一座,厢房两间。旧为经常演出场所,但毁已多年,形制不可考。

古丈坪营都阃府西花厅戏台　　坐落在古丈县城关镇,为清代武官衙门戏台(见平面图)。据清代《古丈坪厅志》载,始建于嘉庆二年(1797)。戏台高出地面一尺许,面对花厅,中为石板坪。清末民初当地武官及其眷属,每逢喜庆在此设剧宴客。民国二十年(1931)驻兵大增,遂改为住房。





桃源汤家湾戏楼　　坐落在桃源县泥窝潭茶驿村汤家湾。原有清道光时戏楼捐修功德碑,现已毁。楼建于两山对峙山冈间之台垭上。台前山坡开阔,适成天然梯形看台。戏楼通高二丈五尺五寸,深二丈六尺,宽三丈,单檐硬山顶,两山面夹以风火墙,穿斗式。台面高过人头,九步梁架,砖木结构。前台面阔一间与后台面阔三间成品字形。左右风火墙伸出平前台。台宽一丈三尺,深一丈四尺,台面距阑额七尺二寸。藻井绘太极图。后台左右两间为戏房。清末民初历有修缮,至二十世纪五十年代仍经常演戏。后年久失修,逐渐破败。隔扇上有大量戏班、剧目题记,为常德汉剧提供了可靠的历史证据。(见右上图)

宜春茶园　　坐落在长沙市内太平街孚嘉巷。清光绪末年(1908)业主沈某仿当时

北京广德楼戏园款式营建。厅堂内造三面舞台，置方桌于台前，每桌三方布方凳，边演戏，边卖茶，不收门票，只计茶资。先后延聘湘剧仁和、春台等班演出，为湘剧第一家戏园。因占地多而市座少，营业虽旺却获利不丰，于宣统二年(1910)宣告歇业。

同春园 由官绅叶德辉在长沙市织机街耕耘圃同乐园旧址，并增辟出私宅怡园一部分改建，于清宣统二年(1910)九月落成开张，首创省城镜框式舞台。堂座设长条木靠椅，并建有两个包厢，又从上海、苏州等地置办全新灯光，专供湘剧同春班演出。叶德辉亲题台联："同车攻马，抗怀三代；春兰秋菊，竞秀一时"。生意远在各园之上，为湘剧最大名园。辛亥革命后，叶隐退。戏园至民国十八年(1929)歇业。

湘春园 坐落在长沙市内高井街。民国三年(1914)黄谷春独资创建，专供湘剧福春班演出。分设男女池座及包厢，并设有茶房、贩卖部。二十年代坤班兴起，又因战乱影响，营业一蹶不振，黄谷春实行变革，将一日一大本戏一次售票，改为一日三场，每场四出，票价由一、二角降低为铜元十六枚。因此市人多乐于往观，时常爆满而不得不加侧座，营业大振，演员分帐，皆得双俸，为湘剧三大名园之一，其他各园争相效仿。黄善经营，屡以重金招聘名角。民国二十四年吴绍芝过湘春园班钱为一千五百元，为湘班破天荒之高价。民国二十七年戏园毁于"文夕"大火。抗日战争胜利后，易南生集十股东修复此园，招湘剧演员贺华元等演出。直至中华人民共和国建国后，修五一大道时拆除。

寿春园 坐落在长沙市内箭道巷。民国三年(1914)张福冬、吴南云脱离同春园，组福春班，设园于东茅街小瀛洲席少保祠，名寿春园，旋又迁至箭道巷。继有李桂云、刘世庄等所组仁寿班亦于寿春园演出，为湘剧三大名园之一。民国十年陈友才等八人(俗称八大锤)首创湘剧女子戏班——福禄坤班在寿春园开演，市人蜂拥而至，门庭若市。后因股东意见分歧辍演，民国十八年，寿春园又有男女合演之湘剧班演出，创男女同台之始，座无虚席，风靡一时。至民国二十二年因营业下跌而歇业。

景星园 坐落在长沙市内西长街。民国十一年(1922)前后黄元和、黄玉贵、陈友才等人，从福禄坤班分出部分脚色另组福寿坤班，创设景星园，班、园按前后台分帐核算。初时营业甚旺。民国十七年其他各园生意冷淡，唯景星园"券价大洋三角未尝减少，不亚减价各园"。民国十八年后，戏班演员出进频繁，营业时起时跌。民国二十一年，黄元和新组名角上演，更名"环球戏院"。该园为湘剧三大名园之一，民国二十七年毁于"文夕"大火。

新舞台 坐落在长沙市内育婴街。民国十八年(1929)湘剧同春班演员陈华芝、陈绍益、孔青玉等于湘舞台旧址组设，班园合一。当时报赞该园"有团结精神……内政修明，财务公开，人无退志，因此声誉日隆"。又说其建筑设备陈旧，坐位太多，"致后至者恒感观其形而不闻其声之苦。右座辟为女席，中竖高不满三尺之木屏……无太平门，出路之狭，售票之滥，尤其积弊也"。民国二十五年实行班园分帐核算。民国二十七年毁于"文夕"大火。后前台经理胡文冈、外交经理萧保森回长沙重建，接湘剧班演出。民国三十五年开

始接花鼓戏班演出。1949年长沙解放，为长沙市花鼓戏剧团演出场地。1958年后改为民房。

远东湘剧场　坐落在长沙市内皇仓坪，民国十八年(1929)杜亦吾创办。剧场构造潦草，仅用杉木皮盖成，故天下大雨，满场淋漓，衣衫为湿，观众视为畏途。初演湘剧，后亦演京剧、歌舞。民国二十二年先后邀京剧名伶张如庭及言菊朋、言少朋等上演，票价为一元、一元五角。民国二十三年六月邀欧美艺术团上演一周，连日满座。民国二十四年邀湘剧演员王华运等上演，营业亦佳。民国二十六年停业。

万国大剧院　坐落在长沙市内织机街。民国十八年(1929)梁月波招股二万元，在同春园旧址扩建，于次年4月15日开幕，招演京剧。数月后与南门外杨叔怀等开办的民乐戏院合并联营，两个戏院同称为"万记民乐戏院"，此后除接京剧戏班外，亦接歌舞、话剧、杂技上演。民国二十四年六月，该院开长沙戏院编座号之先例，制座次表，观众可点号购票入座，实行以来，秩序井然。民国二十七年长沙"文夕"大火后停业。

民乐戏院　坐落长沙南门外当铺巷，民国十九年(1930)蒋宝山等创建。初映电影，因地处城外，营业不振而辍演，复有杨叔怀等集资租赁园址，改演京剧，聘刘荣升、马麒麟等上演，又接来夏月润父子以及张月亭等，一时营业大振。同年与织机街万国戏院合并联营，两个戏院同称为万记民乐戏院，此后不论京剧、话剧、歌舞、杂技均接。民国二十一年，该院以改进戏剧为目的，定期发行《戏剧周报》，登载戏剧消息和评介文章，开湖南省戏院办宣传、剧评刊物之先例。民国二十五年二月荀慧生、尚小云先后曾来该院演出。后因日本侵略军进犯长沙停业。

民生大戏院　坐落在长沙市内桃花井，即早年豫园之旧址。民国十九年(1930)前后重新修缮，更名民生大戏院，聘请京剧、湘剧戏班轮流上演，营业甚好。民国二十七年毁于长沙"文夕"大火。

长沙大戏院　原坐落长沙市内小瀛洲，民国十九年(1930)萧石朋所建。民国二十四年始演京剧、话剧，营业平平。民国二十五年，由梁月波承租戏院，专聘全国名班名角。接连聘请林树森剧团及唐槐秋率领之中旅剧团，后又聘电影演员胡蝶演出话剧。民国二十六年元月，聘马连良演出。同年三月邀梅兰芳剧团演出十二天，包银二万八千元，票价特座四元八，优座三元六，厢座二元二，后座一元三，上演剧目有《宇宙锋》、《洛神》、《木兰从军》等。当时长沙报纸惊叹："长沙戏院，房屋极简陋，聘来的脚色，都是国内第一流。"旋因不善经营歇业。民国二十九年张竹林接管迁坡子街。民国三十六年复由张等九人合股租登隆街王正己之地产，重建长沙戏院，直至现在仍继续为演出场所。

解放剧院　坐落在今长沙市解放路(原为鱼塘街正义里)。民国三十一年(1942)，湖北人陈伯甫在湖北会馆旧址建临时剧院，名正义剧院，接湖北楚剧团演出。民国三十三年长沙沦陷时改名为国民戏院，接湘剧班上演。民国三十七年由关兆南、黄玉山、陈伯甫、

易兆威四人合股，投资六百元改建，更名上海戏院。初由黄元和等上演湘剧，后聘湖北袁鹽玉楚剧团上演。1949年10月后，袁剧团回湖北。1950年，经理黄玉山、关怀青将剧院改名兰陵剧院。1956年公私合营，剧院改建，设楼座二百四十五个，地座593个，为长沙市湘剧三团固定演出场所。1966年更名解放剧院，"文化大革命"开始后停业。1972年恢复上演，改为影剧院，增设游艺室，新辟桌球、录像等营业项目。

文华剧院　坐落长沙市皇仓湾（今黄兴北路）。民国三十四年(1945)马启鹏在关帝庙火后遗址修建木架、织壁粉灰剧场，名为金城戏院，上演京剧、湘剧兼放电影。1951年马去香港，众推刘新发、陈克亮为经理。1952年，常香玉率香玉剧社为抗美援朝捐献"香玉号"飞机，元月9日开始在此演出《新花木兰》、《红娘》等豫剧。1953年剧院由市文化局重建。设座八百个，改为砖木结构，更名文华剧院，为地方国营，并定作市湘剧一团固定演出场所。1966年"文化大革命"中停业。1976年重修，上演湘剧、花鼓戏，今废。



熙春园　坐落在湘潭市杨家园巷内（即今大湖街更新里）。民国元年(1912)，湘潭老郎庙总管刘甫庭在此创设茶园式戏园，取名熙春园。前后两栋。后栋厅堂演剧卖茶，票价铜元八枚，由戏班本家毛洪+ 组班在此演出。前栋兼营酒馆。为湘潭最早一家戏园。后因场地太小，难于维持，民国三年停业。

华园　坐落在湘潭市海会街（今大湖街内）。约在民国六、七年左右，湘剧戏班本家曹桂生，购得海会寺公产地坪一块，围筑圆形土墙，内建木架三面戏台，周围置座五百，取名华园。开业以后，日夜两场，票价铜元十五枚，营业盛旺。继于民国十二年(1923)改建，增设楼座、包厢（四个），场内座位布置成八卦形，约能容观众七百余，改名中华戏院。由湘剧华兴班首演，仁和班继之，后湘剧各大名班常在此演出。民国三十三年被日机炸毁。

益园　坐落在湘潭市十二总周家巷内。民国九年(1920)艺人谭洪兴、左春林合资改建岭南会馆后栋为剧场，取名益园。自组戏班，谭任戏园经理，左为戏班本家。场内置座六百余，抗日战争时改名南京戏院。谭、左又于另处组设新舞台戏院，而将南京戏院转租张某经营。张复更名为民生戏院，并于后花园池塘内架设木板平台，开辟露天场，民国二十八年湘剧名角吴绍芝在此主演田汉新作《江汉渔歌》，轰动全城，每场加座、加站票达两百余，终致将平台压垮，观众大多落水。张被警局逮捕而停业。民国二十九年，左春林又修复开张，至民国三十三年被日机炸毁。

百代戏院　坐落在湘潭市风筝街。民国十八年(1929)，军官叶梅希、谢永湘合伙

购地营建百代电影院，设厅座七百余。民国二十年，电影营业不振，接湘剧义华坤班上演，遂有起色。此后轮流接湘剧、京剧戏班上演，亦兼放电影。至中华人民共和国成立后继续营业，1959 年遭冰雹损坏后拆除，改建湘潭饭店。

中央戏院　坐落在湘潭市十八总正街建福巷内。民国十九年（1930）军官李德保、姚文超合资改福建会馆为剧场。沿用旧戏楼，戏坪中设八百座位，首接京剧班上演，继接湘剧班，民国三十四年易主，由张晋嘉经营，改为新国民戏院。中华人民共和国建立后，继续营业，改名和平戏院。1956 年公私合营，复改名人民戏院。1958 年因系危房拆除。

岳舞台　坐落在岳阳县城乾明寺街。民国三年（1914）岳阳商会会长周吟鹤，邀集绅商学界四十人合股组设戏班，并改建玉清观为戏园，班、园均取名“岳舞台”。同年七月七日开业，为岳阳戏班进入剧场售票之始。原为班、园合一核算体制，民国九年戏院改名岳阳大戏院，实行班、园分帐体制，民国十四年因旱灾停演。民国十六年恢复上演，次年七月遭挨户团查禁。民国二十二年重新开张营业，至民国二十七年日军占据岳阳时歇业。

巴陵剧院　坐落在岳阳市茶巷子。民国三十八年（1949）初，由黄龙、李治安等合股兴办，改一新茶园为戏院。分设内外场，可容观众八百人，座椅视天气晴、雨而内外搬移。1956 年公私合营。1957 年大修改建，设楼、地座共一千零二十个，改名岳阳剧场。1981 年再度改建，拆除楼座，设厅座九百六十个，该院为岳阳巴陵戏剧团基本演出场所，间常亦接外地各类表演艺术团体演出。

和平戏院　坐落在永州城内大西门。民国二十九年（1940）邓桂生、刘汉浦等合资营建杉皮顶、木棚简易剧场，取名南国大舞台。场内备长靠椅，可容九百人，备有手拉布风扇，两侧设吊楼雅座；并设茶房。祁剧品舞台在此起班首演。民国三十八年由永胜剧团上演。中华人民共和国建立后，改名和平戏院，为零陵祁剧团固定演出场所。1960 年，该团调往衡阳，戏院改作盐库。

朝阳戏院　坐落在永州城内小西门。民国三十六年（1947），由木排商人谢志宛为首邀二十余人集股兴建永州大众戏院，木结构，顶覆杉木皮，设楼、地座，置木靠椅，安装有人工手拉吊风扇。座位八百余。先后接祁剧、桂剧、京剧戏班演出。中华人民共和国成立后，剧场由政府接管。1951 年 8 月份分配给零陵县大众楚剧团作固定演出场所，经翻修改建为砖木结构，更名朝阳剧院。1971 年再度重修，更换门面，增设门厅，加修楼座，置座位一千零五十二个。

邵阳剧院　坐落在邵阳市东门六头岭下。原为民国二十二年（1933）士绅方同成、方努成二人所建之慈善堂。祁剧斌舞台等戏班，常租此堂作营业演出，市人称为慈善戏院。1956 年，拨予邵阳市祁剧团作固定演出场所，由国家投资，加上艺人自筹资金修葺扩建，设座八百个，更名邵阳剧院。1979 年，再度翻修，座位增至一千个，为邵阳地区祁剧团基本演出场所，兼放电影。

大同戏院　坐落在祁阳县城内总铺街。民国二十七年(1938)由龙宣成承租福建会馆改设戏院，增建木柱戏台及后台，场内两侧设楼座为女看台，同时邀集祁剧艺人自行组班上演。后亦接祁剧各地戏班演出。抗日战争及解放战争时期，时演时辍。中华人民共和国成立后，院址改作草席厂。

五之园　坐落在益阳县城鹅阳池。民国十九年(1930)益阳商会新建戏院，为砖木结构，设厅座八百个，长条木凳，汽灯照明，聘长沙仁和班坤角邓如姣、刘如海等上演湘剧。先后有湘剧大兴班、楚华班、福临班、福兴班等在此轮流上演。抗日战争、解放战争时期，长沙、湘潭不少湘剧戏班也在此演出。民国三十二年至民国三十六年，有梁桂生等间常租此戏院放映电影。中华人民共和国建国后，继续营业，1956年改为地方国营剧场。1966年后改名大庆剧院。1979年国家拨款重建，设楼、地座一千二百个，增建前楼、门厅、观众休息厅、后台化妆室等，声电设备，全部更新，兼放电影。

民乐戏院　坐落在溆浦县城关镇四街。民国二十年(1931)由方美成为首集股改建抚州会馆为民乐戏院。砖木结构，卷篷顶篷，设子楼(观剧楼)、池座，置条凳。先后聘巴陵岳舞台、常德大舞台、大洪班、仁和班等戏班上演。1957年拆除，后又原地重建，改名工农兵剧院。增设前后楼，前楼一层为门厅，二层为办公室、工作间；后楼底层为服装、道具室，二层为化妆室。观众厅设楼、地座一千一百五十二个。六十年代更名溆浦剧院。1982年拆除正筹资重建。

民众戏院　坐落在沅陵县城下南门街。民国二十七年(1938)由私人合股，改建前清考棚为民众戏院。内设看楼及池座，上演巴陵戏、常德汉剧及湖北汉剧。因场地简陋，时演时辍。1956年，由沅陵京剧团自筹资金旧地重建，更名沅陵剧院。前为门厅，观众厅设楼、地座共一千一百个，后台有化妆室、服装道具室。

天仙园　常德最早的商业性戏园。清光绪二十八年(1902)设于常德府文庙泮池附近之赵家花园。系利用赵氏故宅大厅建筑高出地面1米左右的戏台，可三面观剧。厅内摆设八仙桌若干，桌子三方各设长凳，每凳坐两人。兼备酒菜茶食。首演为京剧，票价铜元五十枚。后常德汉剧班社多演出于此。

醒世园　坐落在常德市蔡家堰。始建于民国六年(1917)。开始使用电灯、煤汽灯和彩绘景片。废除八仙桌，用长排条凳，后排逐渐加高凳脚，观众全部面向舞台，最低票价两个铜板。四十年代改名南京剧场。中华人民共和国成立后，改名人民电影院。



天声戏院　坐落在常德市内西街口，民国三十五年(1946)刘吉轩等商会人士与天元班集资兴建，次年九月竣工。由天元班踩台演出《八百八年》等剧，因系供天元班演出

而建，故名“天声”。占地一千六百平方米，为砖木结构。场内设楼座与地座，因凹形看楼支柱林立，楼下各柱间联以栏杆，栏杆内，前为特座，后为正座，栏杆外为站票。舞台两侧左右楼各置包厢三间，每间坐二十人。正楼为站席。总共可容观众八百人。额枋悬“曲落人间”匾。中华人民共和国成立后几经修葺、变迁。1981年耗资八十万元，改建成天声影剧院，为现代化新型剧场，楼、地设座一千六百零三个。

1900至1949年湖南省戏园(院)一览表

名　称	地　址	创办年代	现　状
长沙水府庙剧场	小西门码头	1901年建	毁
长沙四喜茶园	太平街孚嘉巷	1906年建	毁
长沙皆宜公司剧场	同上	1908年建	毁
长沙宜春茶园	同上	同上	毁
长沙燕云湘月歌台	东长街	1910年建	毁
长沙长春园	福源巷	同上	毁
长沙同春园	织机街耕耘圃	1910年建	毁
长沙福春园	太平街孚嘉巷	1911年建	毁
长沙豫园	桃花井	1912年建	毁
长沙潇湘第一台	同上	同上	毁
长沙日觉园	樊西巷	1913年开办	毁
长沙湘春园	高井街	1914年建	毁
长沙寿春园	箭道巷	同上	毁
长沙景星园	西长街	1922年建	毁
长沙湘舞台	马王街	1924年建	毁
长沙楚舞台	小瀛洲	同上	毁
长沙觉春园	育婴街	1925年建	毁
长沙新舞台	同上	1929年开办	毁
长沙万国大戏院	织机街	同上	毁

(续表一)

名　　称	地　　址	创办年代	现　　状
长沙世界大戏院	鱼塘街	1929年建	毁
长沙霓仙园	箭道巷	1929年开办	毁
长沙美西斯戏院	北正街	同上	毁
长沙远东湘剧场	皇仓坪	同上	毁
长沙银宫大戏院	中山东路	1929年建	今改为新华电影院
长沙民乐戏院	当铺巷	1930年建	毁
长沙百合湘剧场	西牌楼	1930年开办	毁
长沙民生大戏院	桃花井	同上	毁
长沙大戏院	小瀛洲，后迁登隆街	1930年建	今改为长沙戏院
长沙仁记戏院	一路吉祥	1931年开办	毁
长沙大吉祥戏院	吉祥巷	1931年建	毁
长沙环球戏院	西长街	1932年建	毁
长沙江南戏院	马王街	同上	毁
长沙中央大戏院	东茅街	1933年开办	毁
长沙时代大戏院	丰赢里	同上	毁
长沙民众剧场	又一村	1934年开办	毁
长沙新湖南剧院	樊西巷	同上	毁
长沙中国饭店(长沙民众二剧场)	大西门	1936年建	毁
长沙正义戏院	鱼塘街	1942年开办	今改为解放剧院
长沙金城戏院	皇仓湾	1945年建	后改为文华剧院
长沙大华戏院	坡子街	1946年建	废
长沙绿萍书场	八角亭	1946年开办	废
长沙大中华戏院	营盘街	1946年建	毁
长沙陶陶戏院	东长街	同上	毁

(续表二)

名　　称	地　　址	创办年代	现　　状
长沙巴黎戏院	铜铺街	1946年开办	废
长沙联华戏院	怡长街	1947年建	重建为湖南剧院
长沙和平戏院	樊西巷	同上	毁
长沙兰陵戏院	鱼塘街	1948年开办	重建为解放影剧院
长沙雪园戏院	仓后街	同上	废
长沙城南戏院	南门外	1948年建	改建为劳动剧院
长沙美丽戏院	坡子街	1948年开办	拆除
长沙雅园	草潮门	同上	拆除
长沙国光花鼓戏剧院	南门口	1949年开办	废
长沙美琪戏院	藩后街	同上	拆除
长沙裕丰花鼓剧场	六铺街	同上	拆除
长沙工余戏院	青石井	同上	拆除
长沙新民戏院	西长街	同上	拆除
长沙北正戏院	北门吊桥	同上	拆除
长沙众乐戏院	柑子园	同上	拆除
长沙自力戏院	水风井	同上	拆除
湘潭熙春园	杨家园巷	1912年开办	毁
湘潭华园	海会街	约1918年建	毁
湘潭益园	十二总周家巷	1920年建	毁
湘潭新舞台	十二总正街	1928年建	毁
湘潭百代戏院	风筝街	1929年建	拆除
湘潭中央戏院	十八总正街	1930年建	毁
湘潭广寒宫戏院	十六总正街	1938年建	毁
岳阳咏霓园	金家岭	1900年开办	毁
岳阳怡和戏院	油炸巷	1905年开办	毁

(续表三)

名　　称	地　　址	创办年代	现　　状
岳阳怡园	渔巷子	1910年建	毁
岳阳怡怡戏院	三教坊	1913年开办	毁
岳阳岳舞台	乾明寺	1914年开办	毁
岳阳朗吟剧院	洞庭路	1943年开办	毁
平江古石板巷戏院	城关镇古石板巷	1932年开办	毁
湘阴同乐园	城关镇西门	1929年开办	毁
湘阴大戏院	城关镇药王街	同上	毁
浏阳陶陶戏院	城关镇太平街	1934年开办	毁
浏阳民乐戏院	城关镇下壕街	同上	毁
浏阳准川戏院	城关镇太平街	1945年开办	毁
攸县同乐戏院	城关镇	1934年开办	毁
攸县湘东戏院	城关镇老鸦坪	1936年开办	毁
醴陵渌江戏院	城关镇河街	1931年开办	毁
醴陵湘江剧院	城关镇	1936年开办	毁
衡阳怡园	小东华门	1933年开办	毁
衡阳国风戏院	铁路门横街	1946年建	今改工人电影院
衡阳国兴戏院	北火药街	1947年建	今改建为衡阳剧院
南岳戏院	衡山县南岳镇	1947年开办	毁
郴州郴阳戏院	裕后街	1949年建	拆除
汝城民众戏院	城关镇	1933年开办	毁
宜章大吉祥戏院	同上	1927年开办	毁
宁远民乐戏院	同上	1933年开办	毁
蓝山戏院	同上	1936年开办	毁
永州和平戏院	大西门	1940年开办	毁
永州社会服务处剧场	文昌阁	1945年开办	毁

（续表四）

名　称	地　址	创办年代	现　状
永州大众戏院	小西门	1947年建	现改建为朝阳戏院
邵阳公民戏院	窑岭巷口	1927年建	毁
邵阳用中戏院	考棚街	同上	毁
邵阳国风戏院	管乐街	1930年建	今改为延安剧院
邵阳慈善戏院	六头岭下	1933年建	今改建为邵阳剧院
祁阳新市戏院	城关镇长乐街	1924年开办	毁
祁阳百华戏院	城关镇	1935年建	拆除
祁阳大同戏院	城关镇总铺街	1938年建	废
益阳新舞台	保后街	1924年开办	毁
益阳五之园	鹅阳池	1930年建	今重建为大庆剧院
益阳八德戏院	二保正街	1946年建	拆除
益阳银星大戏院	大码头	1947年建	拆除
株洲鲁班殿剧场	上街	1942年开办	拆除
株洲新民戏院	齐家桥	1942年建	拆除
溆浦民乐戏院	城关镇四街	1931年建	今为溆浦剧院
溆浦中山堂	城关镇斗同街	同上	今改为县文化馆
溆浦民众戏院	同上	1944年开办	拆除
沅陵民乐戏院	城关镇小同文巷	1936年开办	拆除
沅陵民众戏院	城关镇南门下街	1938年开办	重建沅陵剧院
沅陵公用部剧场	城关镇南门上街	1943年开办	拆除
辰溪万家戏院	城关镇万家院子	1935年开办	毁
辰溪民权戏院	城关镇杨家巷	1940年开办	毁
新晃广愉戏院	城关镇水巷子	1946年开办	拆除
新晃剧场	城关镇南街	1947年开办	毁
洪江颐园大舞台	镇上龙巷冲	1931年开办	拆除

（续表五）

名　　称	地　　址	创办年代	现　　状
洪江岳阳大舞台	镇上岩码头	1937年开办	拆除
洪江天声大舞台	镇上育婴巷	同上	拆除
洪江普乐戏院	镇上一甲巷	1938年开办	拆除
芷江觉园大舞台	镇上东紫街	同上	拆除
芷江许江戏园	工艺街	1944年开办	拆除
芷江国粱堂	明耻巷	同上	拆除
芷江民荣戏院	中山公园	同上	拆除
津市大中华戏院	三元宫	1930年建	今改为红旗剧院
津市松秀剧场	河街口	同上	毁
津市民众戏院	拐子巷	1930年开办	毁
津市长津戏院	夹街	1937年开办	拆除
津市众乐戏院	西河街	1938年建	今改为人民电影院
津市白宫戏院	商会街	1939年开办	拆除
津市明星戏院	西河街	1940年开办	毁
常德天仙园	赵家花园	1902年建	毁
常德醒世园	蔡家堰	1917年建	
常德朗江戏院	经历司湾	约1923年建	毁
常德畅和戏院	花园庵	1924年建	毁
常德大舞台	市东门	1925年建	毁
常德新世纪戏院	高山街	1929年建	毁
常德鼎盛戏院	五官街	1930年建	毁
常德长乐戏院	高山街	1932年建	毁
常德中央戏院	雷祖殿	1933年建	毁
常德天声戏院	百街口	1946年建	旧地重建天声影剧院

湘江剧院 坐落在长沙市坡子街。1952年国家投资七万元(旧币七亿)，同时利用拆卸联华剧院之旧材新建。钢筋水泥结构，坐南朝北，包括前坪、前后楼及观众厅、票房、休息厅等。前楼为仿古建筑，楼、地两层。前楼单檐悬山顶，绿色琉璃，斗拱梁枋，活动圆窗，龙凤花鸟彩绘。门厅、观众厅悬吊宫灯。观众厅长四十米、宽三十米，设楼座三百五十五个、地座八百二十九个。舞台高十六米，台口宽十二米，框高六米，深十米。前台有乐池深二米。后楼底层为服装室，二层为化妆室。1954年建成。由湖南省湘剧团首演《梁祝姻缘》，后以接待戏曲剧团为主，1976年起兼放电影。

湖南剧院 坐落在长沙市五一西路恰长街口。1952年国家拨款七十五万元(旧币为七十五亿)，拆原联华戏院旧址，扩地新建。1954年10月1日落成，湖南话剧团首演话剧《战线南移》。剧院坐南面北，占地三千余平方米，建筑面积约五千平方米。中西结合建造形式，钢筋水泥砖木混合结构，顶为木梁，跨度二十七米、深六十米而无柱。为湖南省首家大型现代化剧院。门前有十五级台阶上达平台，三方围石栏。前楼三层。一层为前厅(二百平方米)，两侧为票房。两门入过厅(宽二十七米，深五米)。过厅两端有扶梯上达楼座，有两门入观众厅(宽二十七米，深三十一米)，两层共设软席座位一千七百八十六个。观众厅两侧，东为外宾休息室，西为观众休息厅。舞台台口宽十二米，高八米，深十八米，两侧附台各一百五十平方米，台下为声电控制室，台前为乐池(二十四乘四米)，可容大型交响乐团伴奏。台上设二十根电动吊杆。后楼三层。一层为服装、道具室和演员、乐队休息室；二层分设四个化妆室，一个排练室；三层为制作室。各层均有浴室、盥洗间。后院有大型锅炉房供应各处暖气和饮用热水。地下敷设排风通道及配套空调系统。各处均为水磨石嵌花地面。顶板浮雕各色花纹图案。门窗格饰镂空，均仿古制。照明均用各色古式宫灯，内部装修富丽堂皇。1964年增建外宾室两间，1978年又增建楼、地两层观众休息厅，并建鱼池、假山、喷泉及回廊通道。剧院建成后，全省各项调演、会演多在此举行。梅兰芳剧团、中国京剧院、中央乐团、上海京剧院、北方昆剧院、天津小百花剧团以及苏联莫斯科芭蕾舞剧院、红旗歌舞团，日本松山芭蕾舞团、柏林警察交响乐团等著名艺术团体来长沙，亦在此演出。1971年起兼映电影。

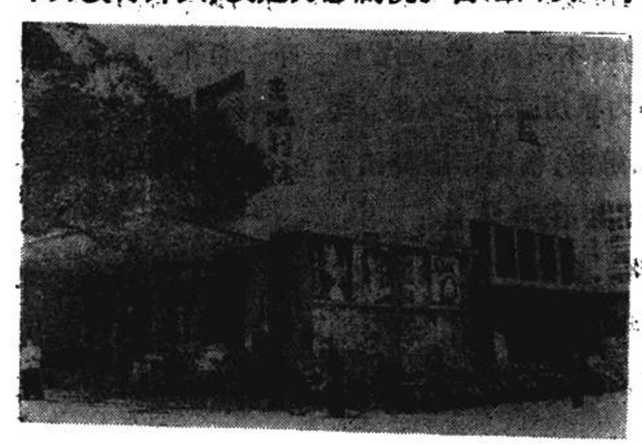


红色剧院 坐落长沙市中山西路。1957年国家拨款，由湖南话剧团筹建，钢筋水泥结构。门厅和票房坐南朝北，剧场坐西朝东，前为停车场。十级台阶上平台入观众休息厅(约一百平方米)，再入观众厅(长二十三米，宽二十三米)，抵舞台(高十五米，台口宽十二米，框高六米，深十四米，两侧附台约二百平方米)，后台为化妆室、服装室、演员休息室、浴

室。设楼座二百九十二个，地座八百个，有独立配套电声、系统及通风设备。观众厅南设外宾休息室，1958年7月1日建成，湖南省话剧团首演话剧《红色风暴》，其后除话剧外，亦接待戏曲表演团体。该院以其扇形观众厅（斜坡高差一点五米）设计精巧著称。全场各个角落视听效果均佳。省内外修建剧场，仿照者甚多。1978年起兼放电影。



东风剧院　坐落长沙市迎宾路。原为湖南省展览馆附设电影院，1957年修建。1970年为接待外宾，改建为影剧院。占地面积三千余平方米，建筑面积千余平方米。剧场坐西朝东，内设软席座位九百个。舞台台口宽十二米，高六米，深十五米，台前乐池十一米乘四米。前厅、南厅为观众休息厅，北厅为外宾休息室，内部装饰华丽、雅洁、舒适。后台化妆室有同时能容百人化妆的梳妆台。剧院有全套冷暖空调设备及声、电系统。同时建有六十人床位招待所一座。除接待国外艺术团体外，平时亦放电影、演戏。



劳动剧院　坐落长沙市南门外劳动路。1953年2月，由长沙市湘剧二团艺人集资兴建，经理吴季述。设厅座九百一十五个。1956年公私合营，为长沙市湘剧二团固定演出剧场。1966年"文化大革命"期间，剧团解散，演职员下放，剧院为长沙市南区房地产公司所有。1980年复由长沙市剧院管理处收回，投资五万余元重新修建，增设楼座一百八十一个，地座五百七十二个，改为影剧院兼放电影。



红旗影剧院　坐落在衡阳市解放路。1950年，中国人民解放军四十七军创建为木板结构的礼堂。1954年拨给衡阳地区祁剧团作为固定演出场所，并改建为砖木结构，置地座八百四十一个，定名衡阳地区劳动剧院。1973年，国家拨款五十万元，拆除旧院，仿照广州友谊剧场重建，钢筋水泥结构。1977年竣工，更名红旗影剧院，设地座一千一百四十七个，剧场前后均有三层高楼。前楼临街，有石阶上达平台，入中央大厅，两边有扶梯上达楼座。大厅两侧为票房。二层为放映室，三层为美工室、宿舍。后楼一层为化妆

室，二层为服装室，三层为办公室。[illegible]建有宽大乐池，备有全套可控硅电声装置。剧场两侧为观众休息廊，外[illegible]。为衡阳市最新式之剧院。剧院除演出外，兼放电影。

人民剧院　坐落在衡阳市[illegible]口。1956年国家拨款兴建，砖木结构，设地座一千零二十个，为衡阳市[illegible]演出场所，名衡阳市湘剧场。1966年，湘剧团增修票房、休息厅及办公楼，更名工农兵剧院。1979年，地方财政拨款三十七万元，国家增拨五万元，重建，定名人民[illegible]，兼放电影。新院占地面积一千五百三十一平方米，楼、地共设座一千三百个，场前为磨石地面门厅，厅前有停车坪，院内有独立声电系统及通风设备。

百花剧院　坐落在衡阳市文运街北区市场。1963年，衡阳地方财政拨款兴建，作为衡阳市花鼓戏剧团固定演出场所。建筑为砖木结构，楼、地置座一千二百个。剧场前后各为二层楼房。前楼一层，中为门厅，两侧为票房，二层为办公楼。后楼为化妆室、服装室。舞台前设有乐池。1966年，花鼓戏剧团解散，衡阳市歌舞团成立，改作歌舞团演出场所，1974年花鼓戏剧团恢复，剧院遂为两个团共用。

百香园影剧院　坐落在岳阳市先锋路。[illegible]年，由[illegible]、陈[illegible]等合股，改建吕仙亭菜场为戏院，名新岳剧院。1956年[illegible]，迁今址重建，[illegible]厅座八百六十个，更名百香园剧院。1982年再度改建，增设[illegible]，为岳阳市[illegible]演出场所，兼放电影。

延安剧院　坐落邵阳市管乐街。原为魏氏宗祠，1930年改建为国风戏院。1951年，市人民政府拨款再度改建，由改良楚剧团（今邵阳市花鼓戏剧团）首演，取名邵阳花鼓剧场。后为该团固定演出场所。1958年又由国家拨款及剧团集资重建，为该团专用剧场。1966年后改名延安剧院，此后数经修葺扩建，至1982年，设座九百三十九个，兼放电影。

益阳剧院　坐落在益阳市资江南岸。1979年地方财政拨款、国家资助，共投资一百二十[illegible]万元，由益阳地区文化局主持兴建。翌年7月1日建成开幕，为益阳首家现代化大型剧院。钢筋混凝土结构，仿南宁漓江剧院款式营造。占地二十二亩，总建筑面积三千零五平方米。主体建筑由前厅、观众厅、两侧休息廊、舞台、后台及外宾室等构成，设钢架翻板座席一千五百零一个（其中楼座五百四十个，厅座九百六十一个）。有声、电及通风制冷系统。并有六百平方米演员宿舍及一百五十平方米排练场。剧场前



为停车场，可容纳五十辆汽车。该院亦兼放电影。

株洲市影剧院 坐落在株洲市建设大道。1957年10月兴建地方国营红星剧院，次年秋开幕营业。剧院为砖木结构，设硬座九百个，上演湘剧、花鼓戏、歌剧等。因场地窄小，于1972年秋拆除，增购地基，旧地重建。占地近三千平方米，总建筑面积约三千平方米。主体建筑有前后楼、观众厅(楼、地座一千四百二十七个)、两侧观众休息厅，靠南有停车坪。形制约同于衡阳市红旗影剧院。内部装修雅洁，声电设备全部更新。舞台宽敞高大，前有乐池，可容大型歌舞表演。1973年建成开幕，首迎湖南省专业剧团创作节目分片会演。此后曾接待江苏昆剧院、中央乐团、中国人民解放军总政歌舞团、中国杂技团等表演团体。1979年起兼放电影，更名株洲影剧院。

工农兵剧院 坐落在吉首市团结路。1955年吉首县人民政府投资三万四千余元筹建，次年元旦开幕，取名吉首剧院。场内置楼、地座八百零九个，其中楼座八十个，五人联座长靠椅，按“民族大团结”分列五行。台口高十米，台面深九米，附台各宽三米。1957年增建后台。1971年更名工农兵剧院，隶属州文化局。先后接待了中央民族歌舞团等中直文艺团体及省内外剧团在此演出。

湘西自治州民族影剧院 坐落在吉首市人民南路。国家和地方财政共投资八十余万元，于1978年由州文化局筹建。次年4月8日建成开幕。前后楼各三层，中为观众厅。前楼一层为前厅，高十米，宽二十二米，深十四米，面街落地玻璃屏窗，两侧有旋梯上楼，二楼为办公室，三楼为放映室。观众厅设楼、地座共一千四百零八个，其中楼座五百九十个，为胶合板单人活动椅。舞台台口宽十四米，框高八米，深十四米，置活动吊杆二十五根，附台各为一百六十平方米。台前为乐池。后楼一层为化妆室，二、三层为演员宿舍。装有国内先进声、电自控设备。

1982年湖南省文化部门县级以上营业剧场一览表

名　称	地　址	创建年代	主管单位
湘江剧场	长沙市坡子街	1954年建成	湖南省文化局
湖南剧院	长沙市五一西路	1953年拆联华戏院旧址重建，1954年10月1日建成	同上
红色剧院	长沙市中山西路	1958年7月建成	同上
东风剧院	长沙市迎宾路	1957年建电影院，1971年改建成剧院	同上

(续表一)

名　　称	地　　址	创建年代	主管单位
长沙剧院	登隆街	1930年建成，曾多次改建	长沙市文化局
解放剧院	长沙市鱼塘街	1931年建成，曾多次改建	同上
文华剧院	长沙市黄兴北路	1945年建成，曾多次改建	同上
劳动剧院	长沙市劳动路	1948年建成，1953年改建	长沙市劳动局
红旗剧院	同上	1982年建成	长沙市文化局
湘潭影剧院	湘潭解放路	1947年	湘潭地区文化局
芙蓉影剧院	湘潭市	初建于1954年，1972年改建	同上
前进影剧院	湘潭市下摄司	1958年	湘潭市文化局
雨湖影剧院	湘潭市	1978年	同上
浏阳县剧院	城关镇	1953年	浏阳县文化局
湘乡县剧院	城关镇	1952年	湘乡县文化局
渌江剧院	醴陵县城关镇	1950年	醴陵县文化局
攸县剧院	城关镇	1952年	攸县文化局
茶陵县剧院	城关镇	1956年	茶陵县文化局
株洲市影剧院	株洲建设大道	建成于1958年，1972年重建	株洲市文化局
红旗影剧院	株洲市红旗路	1958年	同上
清水塘影剧院	株洲清水塘	1965年	同上
朱亭影剧院	株洲县朱亭镇	1970年	株洲县文化局
红旗影剧院	衡阳市解放路	建成于1950年，1976年重建	衡阳地区文化局
东方红影剧院	衡阳市中山南路	1960年	衡阳地区文化局

(续表二)

名　　称	地　　址	创建年代	主管单位
衡阳人民会堂	衡阳市人民路	1954年	衡阳市人民政府
衡阳剧院	同上	1955年	衡阳市文化局
衡阳文化馆剧场	衡阳市蒸阳路	同上	衡阳市文化馆
人民影剧院	衡阳市司前街口	1956年	衡阳市文化局
百花剧院	衡阳市文运街北区市场	1963年	同上
衡阳县剧院	衡阳县西渡	1958年	衡阳县文化局
衡南县礼堂	衡阳市中山北路	同上	衡南县政府
衡东县剧院	城关镇	1963年	衡东县文化局
衡山县剧院	城关镇	1957年	衡山县文化局
祁东县剧院	城关镇	1974年	祁东县文化局
祁阳县剧院	城关镇	1953年	祁阳县文化局
常宁县剧院	城关镇	1954年	常宁县文化局
邵阳剧院	邵阳市六头岭	1956年改慈善堂修建剧院，1979年重建	邵阳地区文化局
延安剧院	邵阳市管乐街	1951年建，曾多次修葺扩建	邵阳市文化局
红色剧院	邵阳市曹婆井	1949年建，曾多次改修扩建	邵阳市花鼓戏剧团
邵阳县剧院	城关镇	1964年改建	邵阳县文化局
武冈县剧院	城关镇	1980年	武冈县文化局
城步县剧院	城关镇	1957年	城步县文化局
新宁县剧院	城关镇	1959年	新宁县文化局
新邵县剧院	城关镇	1963年	新邵县文化局
邵东剧院	城关镇	1956年	邵东县文化局
岳阳影剧院	岳阳市东茅岭	1971年	岳阳地区文化局

(续表三)

名　　称	地　　址	创建年代	主管单位
巴陵剧院	岳阳市茶巷子	1949年	岳阳市文化局
百香园影剧院	岳阳先锋路	1953年	岳阳县文化局
汨罗县剧院	城关镇	1971年	汨罗县文化局
湘阴县剧院	城关镇	1956年	湘阴县文化局
华容县剧院	城关镇	1954年	华容县文化局
临湘县影剧院	城关镇	1958年	临湘县文化局
平江县人民剧场	城关镇	1953年	平江县文化局
益阳剧院	益阳市资江南岸	1979年	益阳地区文化局
秀峰剧院	益阳市资江南岸	1978年	益阳市文化局
益阳市大庆剧院	鹅阳池	1979年	同上
益阳县剧院	益阳市学官门	1956年	益阳县文化局
宁乡县剧院	城关镇	1951年	宁乡县文化局
南县剧院	城关镇	1958年	南县文化局
桃江县剧院	县城桃花镇	1951年	桃江县文化局
安化县剧院	城关镇	同上	安化县文化局
沅江县剧院	城关镇	1952年	沅江县文化局
滨湖影剧院	常德市人民路	1953年	常德地区文化局
天声影剧院	常德市百街口	建成于1946年，1981年重建	常德市文化局
常德市剧院	上南门	1954年	同上
德山剧院	常德市德山镇	1958年	同上
常德县影剧院	常德市内大西门	1979年	常德县文化局
汉寿县影剧院	城关镇	1959年	汉寿县文化局
石门县剧院	城关镇	1957年	石门县文化局
红旗剧院	津市人民路	建成于1946年，1956年重建	津市荆河戏剧团

（续表四）

名　　称	地　　址	创建年代	主管单位
安乡县剧院	城关镇	1958年	安乡县文化局
临澧县剧院	城关镇	1956年	临澧县文化局
桃源县剧院	城关镇	同上	桃源县文化局
慈利县剧院	城关镇	同上	慈利县文化局
人民影剧院	永州市	1972年	零陵地区文化局
零陵艺山影剧院	同上	1979年	同上
朝阳剧院	同上	1962年	零陵县文化局
冷水滩人民剧院	冷水滩镇	1950年	冷水滩祁剧团
江华县剧院	城关镇	1946年	江华县文化局
东安县人民剧院	城关镇	1950年	东安县文化局
东方红剧院	道县城关镇	1953年	道县文化局
宁远县九嶷剧院	城关镇	建于1951年，1979年重建	宁远县文化局
新田县剧院	城关镇	1953年	新田县文化局
蓝山县剧院	城关镇	1959年	蓝山县文化局
郴州地区文化宫	郴州市	1961年	郴州地区工会
郴州剧院	郴州市	1980年	郴州地区文化局
桂阳县剧院	城关镇	1957年	桂阳县文化局
耒阳县剧院	城关镇	1956年	耒阳县文化局
耒阳县灶市影剧院	灶市	1973年	同上
汝城县剧院	城关镇	1959年	汝城县文化局
资兴县剧院	城关镇	1955年	资兴县文化局
永兴县剧院	城关镇	1952年	永兴县文化局
临武县剧院	城关镇	1956年	临武县文化局
怀化地区人民剧院	怀化市	1980年	怀化地区文化局

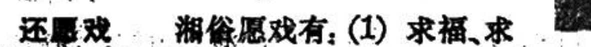
(续表五)

名　　称	地　　址	创建年代	主管单位
沅陵文化剧院	城关镇	1951年	沅陵县文化局
沅陵县剧院	城关镇	建于1938年，1956年重建	同上
黔阳县剧院	安江	1950年	黔阳县文化局
洪江市剧院	洪江市	1954年	洪江京剧团
辰溪县剧院	城关镇	1950年	辰溪县文化局
靖县剧院	城关镇	1956年	靖县文化局
溆浦县剧院	城关镇	建于1931年，1957年重建	溆浦县文化局
娄底地区星星剧院	娄底市	1979年	娄底地区文化局
涟源县湘剧场	城关镇	1956年	涟源县文化局
新化县剧院	城关镇	1957年	新化县文化局
邵东县剧院	城关镇	1958年	邵东县文化局
双峰县剧院	城关镇	1957年	双峰县文化局
冷水江市剧院	冷水江市	1962年	冷水江剧团
工农兵剧院	吉首市	1596年	湘西土家族、苗族自治州文化局
湘西自治州民族影剧院	吉首市	1979年	同上
花垣县剧院	城关镇	1953年	花垣县文化局
永顺县剧院	城关镇	1955年	永顺县文化局
保靖人民影剧院	城关镇	1960年	保靖县人民政府
古丈县民族影剧院	城关镇	1957年	古丈县人民政府
桑植县人民影剧院	城关镇	1970年	桑植县电影公司
新晃剧院	城关镇	1958年	新晃县剧团

演 出 习 俗

湖南地方戏历史上多伴随节日、庙会、还愿酬神或生辰吉庆、婚丧嫁娶、集市贸易等等民间民俗活动，演于城乡集镇。不同地域不同场合的演出，有不同的风尚、习俗、礼仪及其宗教、迷信排场、禁忌、避讳以至特定剧目。戏班又有梨园共同信仰、行会班规、演戏规矩、经营办法、分帐方法和对外联络、交涉、宣传等等五花八门的演出习俗。随着时代的演进，受辛亥革命及“五四”新文化运动的影响，城市戏班已陆续进入戏园售票演出。习俗亦随之而更改。但农村演剧旧俗，改变不大。如“目连戏”当中的百戏杂陈，台上台下结合，演剧与宗教迷信活动结合等等，在许多剧种中尚有保存。

庙会戏　湖南地方大戏班，于岁时、神诞或春祈秋报之期，为里人会集祈福、赛神赛会演出之酬神戏。多搬演《目连》、《香山》、《封神》、《西游》、《岳传》等连台本戏，常与打醮、祭祀等宗教、迷信活动同时举行。锣鼓喧天，香烟缭绕，摊贩云集，观者扶老携幼，热闹非凡。少则三、五、十天不等，多则经旬弥月。直至二十世纪四十年代末，部分乡镇仍有此种演出。



还愿戏　湘俗愿戏有：(1) 求福、求寿或禳病消灾，先具疏至神前叩许，择吉日请戏班演戏酬神，谓之“家愿戏”。资足者请大戏班至庙台或搭草台演唱。力薄者请花鼓小戏班，乃至傀儡、灯影戏班，或半巫半傩之傩堂戏，随時至家，法事之余就地演唱。也有趁庙台演戏，私人出资加演一至数出，依为“家愿戏”。(2) 里人祈福于神，预卜年景，驱邪、防灾（如水、旱、雪、火、虫），由地方合资演戏敬神，谓之“公愿戏”，或曰“[illegible]”，亦称。这种愿戏必演地方大戏，民国以后渐有演花鼓小戏者。(3) 秋成登场，农事已毕，祭祀追荐祖先，超度孤魂，祈保一方宁静。每年夏历七月十五日中元节前，设“盂兰盆会”。由地方或庙会组织联合集资，迎请帽大戏，演《目连》、《香山》、《梁传》、《岳传》等连台本戏。结合做法事、放河灯、放焰口等，宗教气氛极浓，谓之“万人大愿”（或称“万人缘”、“万里缘”）。(4) 定期演剧酬神称唱醮戏。多于秋后

举办，一年一度为清平醮，演剧七至九日；三、五年一度为章醮（或称罗天大醮），演剧一般四十九天。甚至，醮期以后，再续演“花戏”（小本戏或折子戏），直至冬月方休。

祠堂戏　湖南城乡各处氏族宗祠，开堂祭祖或修订族谱，或遇族人高中、升迁、荣归、祖饯、赐匾、立坊等，皆迎班演戏。由祠中值年与戏班商定。多演颂扬本姓有关之剧目。如刘姓人常点“三国”戏，杨姓人则喜《杨家将》，岳姓爱点《岳传》等。民国以后，民间小戏或半班，亦可入祠演唱《孟姜女》、《桃源洞神》等整本戏。

行会戏　省内各大城镇及重要交通水陆商埠，工商各界，七十二行均有行会组织（庙或公所）。如钱业之“财神庙”、泥木行之“鲁班庙”、成衣业之“轩辕宫”、屠宰行之“三圣庙”等。又有外省商民旅居当地之同乡会馆（庙），如江西之“万寿宫”、福建之“天后宫”、江苏之“三元宫”等。每值新春团拜或祖宗、祖师诞日以及对外重大交涉，必演戏庆祝或宴客。

傩案戏　旧以一方俚俗所尊之神为一案，以每个自然村落为一牌。一神一案一个小戏班，七至九人，一副箱担（一头挑案神，一头挑衣箱），浏阳谓之“案堂班”、“九人头”，湘南谓之“七人头”，岳阳一带称“游傩案”，湘西一带称傩堂戏。每年出案至属下各牌各家坐香火演戏，大抵为酬神徼福之意。戏价低廉，若穷乡僻壤，仅供一日伙食而已。每至一家，先敬案神，然后由主家点戏。一牌若有庙台，则于庙台演出，若无则扎草台或于地台演出。各家轮流演毕转至下牌。大案一年可享三百余日供奉，小案则三、五月不等。



求雨戏　遇大旱年，各家门前设水桶，插杨柳枝或结草为龙，焚香跪道祷于龙王庙或诸真人之有“肉身”者以求雨，由地方乡绅或祠庙首事敛资办会，演戏侑神。湘南常演《岳传》中之《天门交代》一折，即名“求雨谱”，观者每人燃香一根持手中，戏完时齐向天抛去以祈雨。若得雨，则送匾、修庙，再塑金身，酬神演戏更盛。且有在庙场内外搭数座草台，由各街坊、社团、神会以及私人名义出资请戏班演戏酬神庆贺，多为杂戏。

堂会戏　官绅巨室喜庆及公私会集，招戏班至府宅、公署、家祠或茶楼酒馆演戏，谓之“堂会戏”。清同治年间，湘军将领归里者与地方勋室富绅“竞夸富贵”，常



常“大集群伶，合尊演剧”，甚至有“在湘潭招永和部入省演戏侑客”。凡“过省中戏班”，亦必“招之演剧”，《坦园日记》、《词余丛话》及《兰芷零香录》等书，均有记述。长沙、湘潭、岳阳、常德、衡阳、郴州等繁盛之区皆然。喜庆事则首演《十三福》、《五福团圆》、《龙凤呈祥》、《子仪上寿》、《卸甲封王》、《万里侯》之类吉庆戏，再由宾主点唱。清光绪二十年(1894)前后，长沙演堂会戏一本，有正戏四出，杂戏两出，戏价制钱六吊；若唱整本，则由下午三点演至晚间十二点，戏价加倍。另有“公彩”、“私彩”、“行箱费”之类附加酬赏。其他各处戏价不一。民国初年，官绅慑于革命时局，堂会骤减；但至民国二、三十年间，新型官僚、地主，复兴出菊票招女伶应堂会，谓之“出局”。中华人民共和国成立后，堂会始彻底革除。

孝戏　居丧之家唱戏称唱孝戏。富者请大班至家演唱，贫者请“贺绅班”、围鼓堂、花鼓小戏班演唱。演唱《香山》及“二十四孝”等剧目。中华人民共和国成立后废除，但民间居丧，请围鼓清唱坐夜伴灵，仍习以为常。但仅限于安葬前夕，所唱内容不固定，视清唱者所会所能随意选唱。

时令戏　庙台或戏园依不同节令专演之剧目。如立春前日之迎春戏，演《渔樵问答》、《小放牛》之类；正月十五元宵演灯戏，伶人执灯出队摆“天子万年”、“太平天下”等字，每摆成一字，唱时令小曲一支(见杨恩寿《词余丛话》)；三月清明唱采茶戏；四月浴佛日演《杜宝劝农》；五月端阳演《白蛇传》；七夕演《鹊桥会》；中秋演《天香庆节》、《唐明皇游月宫》、《杀蔡鸣凤》等。

集贸戏　湖南城乡各处均有定期集市贸易，届时邀班演戏，至今依然盛行。一为“闹子戏”，乡村小集镇，每月有一定日期赶墟，称“赶闹子”。戏班以附近若干墟场的不同日期，排出一定路线，应时前往演戏，多为钻乡班，至多三、五日转点，至下一墟场。走村串寨，登山涉水，甚为艰苦，故班人自嘲为“脚步戏”。二是本省重要水陆交通口岸、各类物资集散中心或著名物产地，每年定期举办交易大会。如湘阴、宁乡、益阳、湘潭等地，分别于每年八、九、十月兴“牛王大会”，浏阳普迹九月十五日起，兴“骡马会”。会期均为一月，远自陕、甘、冀、鲁、豫、鄂、川等省之牲口商人，成群结队驱赶牲口赴会。类似者还有常宁大鱼湾每年捕捞、春汛之“鱼花会”，瑶族地区二月初一之“鸟会”，望城双江口九月之“狗会”，平江向家镇十月之“棉纱会”，益阳、常德五月二十四之“单刀会”(禾镰、柴刀等刃具)等。每逢会期，由当地商会、行会邀班演戏。甚至有不同行会同时迎二、三戏班竞演，遍设赌场。集会结束，戏班在戏价外可从贸易收入中取得部分“红头”。中华人民共和国成立后，各地举办贸易展销会，仍邀班演戏。由主办单位包场，或剧团自行售票演出。

募捐戏　凡修桥、补路、建祠庙、办公学等公益之举，或滨湖一带整修堤垸，或遇天灾人祸有待社会救济者，由地方乡绅或寺庙主持僧募化或摊派捐款，功德圆满之后则以余资迎班演戏，以谢众姓。民国以后，戏曲界赞襄社会公益事业时，多采取“义演”、“发红票”的形式，“红票”票价，高于日常票价若干倍至几十倍，收入所得，全部捐献。如抗日战争时

期，湘剧常有慰劳抗日将士及救助流亡难童之义演。

赌戏　湖南较大之水陆交通口岸，如益阳、沅江、湘阴、岳阳、铜官、渌口、邵阳、洪江、安江、芷江、黔阳等地，旧有专门开设之赌场。农村小集镇，秋后亦有临时性赌场。赌魁呼为"相爷"，赌徒一桌称作一"寨棚"或曰"课棚"，每处有"寨棚"数桌至数十桌不等。魁首邀班演戏，聚众诱赌，照棚索钱，谓之"赌戏"，湘西一带或称"耍戏"。戏班与赌魁按三、七或四、六拆帐，获利颇丰。但亦时遭查禁，艺人亦被捕下狱。

罚戏　乡规民约或社团、行会规章中，设立诸多罚戏条款，载诸会簿，刻诸碑记。如城市居民打架斗殴不听规劝，扰乱治安，忤逆父母尊长，不遵守灯火管制条例等等，公议按情节轻重罚戏一至数本，在城隍庙、火神庙等处演出。乡村四、五月禾花季节，公议禁止鸡鸭下田或捞鱼岸泳，捋禾摘穗，违禁者赔偿之外罚唱戏一本；八、九月禁止烧山、挖蔸、砍伐树木，违禁者罚唱"禁山戏"。各社团、行会罚戏条款，更是名目繁多，《湘潭冶坊》碑记，罚戏条例就有六条十余款。

差戏　长沙、湘潭、岳阳、衡阳、常德等城市戏班，在清代及至民国初年，凡国家庆典，如皇帝登基、生辰及地方长官诞日，或每年衙署祝城隍、土地、生辰之"官祀"。各戏班必须半义务演戏一本，谓之"发官价"、"当官差"。戏钱仅及时价十之一二，或仅供饭食，不给戏钱。此外，每年还须给各衙门、班头、马快，联合演戏一本，毫无报酬，谓之"差戏"，或曰"班头戏"。民国以后，"差戏"名义废除，但逢国庆之类节日，仍沿旧例"发官价"演戏。

十大班规　湖南地方大戏戏班，均有严格的班规及惩治条例，由各老郎庙或梨园公所制定执行。具体条款虽有出入，内容大抵相同，通称"十大班规"，艺人奉之惟谨。各小戏剧种，皆效法之。如荆河戏"十大班规"

一、不准中途跳班。

二、不准坐班邀人。

三、不准临场推诿。

四、不准唱戏无劲。

五、不准挑拨是非。

六、不准行凶打人。

七、不准偷盗财物。

八、不准调戏女人。

九、不准打牌赌博。

十、不准侮辱师尊。

其他剧种或有一、二条不同，如"不准吃里扒外"、"不准结党营私"等。各条又有细则及惩治办法，违者轻则扣戏份，罚款，罚跪，重则公议由老郎庙贴黄条（又称"革条"）开除，更甚者如"吃里扒外"带人逃跑之类，则处以毁容、毁嗓、断脚筋等重刑。

演戏规矩　湖南地方戏班，演戏规矩严明，皆约定俗成，沿用不违。湘剧当年旧规综合有如下内容：

一、"打闹台"至二通，各行脚色必须全部到齐候场，若三通后至正戏开场前方赶到者，扣除当日戏份，叫"打登场"。无故缺席一次，扣除当日戏份，由管班记入堂簿。

二、丑脚开脸前，他脚不得抹彩或勾脸。

三、旦脚既上装后，不许赤身露体。（男旦）

四、各行脚色在未上彩、抹脸、勾脸之前均不得试戴口条及盔头等物。

五、妇女不许上台或入后台。

六、财神及加官等面具，禁止朝天安放。已取在手中，不得复与他人交谈。

七、既入后台，不许掀帘向台下窥视，尤不许与熟人暗打招呼。

八、后台不许顿足骂人。

九、未开锣前，场面上各种乐器，一概不许敲碰。

十、打鼓佬所坐之处，无论何人，不得擅坐。

十一、未开锣前，花旦不许上台。

十二、在后台不得拍掌喝彩。

十三、后台不许跨坐两箱之间。

十四、后台不许抱膝而坐。

十五、后台不许拉弓，枪柄不许捣地。

十六、青龙刀、开门刀，不准擅动或玩弄。青龙刀不用时，用布包裹。

十七、堂板不得用于打人。

十八、后台不得将玉带反上。

十九、韦陀杵不许朝天握转。

二十、各行脚色一入后台，应立即向祖师前行礼。

上述班规，其他各大剧种大同小异。另有不成文之习俗，如在后台各行脚色坐箱，旦脚坐大衣箱，生脚坐二衣箱，净脚坐盔头箱，武行坐把子箱，唯丑脚各箱均可坐。又如：上台演戏，不准带金银首饰、挂表、手表等物；观众打鞭炮上台，不准脚踩；不许笑台、骂台；散锣开餐，有固定席次，除丑行外，他行不许随意拣坐；打鼓佬未端碗盛饭前，他人不许抢先盛饭等。皆能自觉遵循。

出桥单　艺人搭班之初，必须将本人能演之戏，详列一单，交本家或班主过目，谓之"出桥单"（也有称"出戏折"的）。一经签约，桥单便由管班保留，并将戏码载入堂簿，以便派戏。凡派定桥单中载有之戏码，演员不得推辞。若桥单中未载，需临时充任担当某戏，则不能硬派，而需由管班约请。因未学而须请各行领头（祁剧称当场演员）传授，谓之"说戏"。经排练（谓之牵桥）再上演。仅口头称谢，无需付酬，但均为不重要之下手戏。若需

员私下求某师傅传授某戏，则需付酬，多少视具体剧目及情谊厚薄而定。

出牙笏　湘剧班社演戏，后台有事昭示，即由管事人与班中排笔师商量，由排笔师将事由写于牙笏之上，竖于后台老郎神案帐桌前，晓喻众人。如次日应排、应演某戏，或赴某地、某戏园上演，或以某戏出应某处堂会等知会班人遵循，当日无戏未到场者，则于剧场或官店（戏班宿舍）另出“水牌”，或班人相互转告，但无专人上门通报，误场按班规处分。故艺人很重视“出牙笏”，不敢怠慢。

开台　凡建新台，择吉日开锣，首演戏班须于开锣当日凌晨集合全班人员上台举行“开台”仪式，谓之“踩台”。湘剧班中由“排笔”者兼任巫师，主持“喊煞”、“打煞”。台上东、南、西、北、中五方，各置瓷碗一个，“巫师”执斧斩雄鸡，滴血涂符，念咒语，逐一打碎瓷碗，谓之“退煞”避邪。接由旦扮玄女，戴凤冠，穿女蟒，执宝剑，挑开上场门帘出场，跳神、舞剑，踩碎台中事先放置的七片青瓦；下场后由“巫师”提硃笔点其额，用镜一照，谓之“开青龙门”。再由净扮王灵官，戴紫金冠，扎靠执鞭，挑开下场门帘，打破门首所张贴的红纸，跳烟火舞，谓之“开白虎门”，至此开台仪式完毕。下接演“镇台”。其他剧种大同小异。

镇台　湘剧班社初到某庙台，或遇新建戏台，或演大戏，须于开锣当日天未亮前，敷演《城隍拿韩》，亦名《锁拿韩林》，谓之“镇台”，或称“安台”。四童子引太白金星传令城隍拿韩；再接跳五鬼，下台至某处寻获韩林，提拿上台；韩林扮演者即从桌下隐去，出一草人作替身。城隍命责打四十，并对草人传话“韩林、韩林，听吾叮咛，前台后台，你要担承，功成圆满，放你回程”，旋将草人抛下台，钉于台下右侧木柱上。排笔任“巫师”，焚香秉烛，摆三牲酒醴，杀雄鸡“宴韩”，并将鸡首拧下装入腐乳罐内，以红布封口，埋入地下，至本次戏演完后挖出，连同草人送至郊外，放鞭炮、撒五谷，谓之“送韩”。“宴韩”又称“安韩”，表示韩林已被镇住，演出方保安然。再于后台立三牌位，关帝居中，老郎居左，城隍居右，“巫师”带领全班焚香烛，叩首敬神毕，方可开锣。

打闹台　湖南戏班每日未开演之前，例有打“三通”的规矩，即“打闹台”。一为招徕观众，二为戏班做临场准备。每通之间，停息片刻，第一通因文武场面人等尚未到齐，可由后台各色人等代击大锣、大鼓、大钹，点子可随意选用。第二通则为“响通”，必由场面上人以全堂打击乐配合，奏〔急急风〕、〔九锤半〕等一套不同节奏的锣鼓牌子。此时演登场戏的脚色须至后台上妆，其他人等各就各位，各司其职。演出有无变故及其他有关事项，均在二通后交待。再由后台管事人传语“向子”（唢呐），文武场面始演奏三通，亦即“吹台”，加进唢呐诸乐器。按湘剧班社旧规，如逢正月初一、元宵、端阳、中



秋诸节，应吹奏〔将军令〕，每月朔望二日，须吹〔一枝花〕，平时则用〔柳摇金〕。后戏班进入戏园演出，仍沿袭打闹台，迄今农村草台演出，"打闹台"亦不可少。

打加官　正戏开场前一种戴面具的哑剧节目，叫"打加官"或"跳加官"。一般由贴烂花脸或生脚扮演。戴青相貂，穿红蟒，围玉带，蹬粉靴，手端牙笏，嘴咬生脚笑面壳（喜神面具），鼓乐声中做出各种象征性动作。如用牙笏擦翼，点头微笑，出左手向上，表示"指日高升"，舞牙笏以手端带则表示"一品当朝"，以及"举案齐眉"、"锦上添花"等等。每一动作做毕，出示缎制条幅字样，如"天官赐福"、"一品当朝"、"指日高升"、"福如东海"、"寿比南山"，最后在鼓乐、鞭炮声中舞蹈下场。如演堂会戏，则有一种简化之"喜庆加官"，视主家所逢喜事，出示条幅，做寿则用"寿比南山"，结婚则用"荣华富贵"、"麒麟送子"，升官则用"一品当朝"，店铺开张则用"财源辐辏"等。有时戏已演至中途，忽有宾客至，则视来客身份，停戏出"加官"，亮条幅，由管班至台口高呼："恭喜某某老爷（先生）加官"，领赏后、谢赏即毕。来宾若为女客，戏班则出女加官。旦脚宫装或女蟒，一手托一茶盘，上加红布，布上置珠凤一顶应乐起舞。另外还有一种"走马加官"，为戏班赶路时吹打演唱，此为路过神庙前贺神之举，由小生扮苏秦，生脚扮黄门官，至庙吹打一通牌子，唱一段《六国封相》戏词即完。还有一种"快打快"，则为舟过神庙，演奏一段"打八仙"，亦为贺神之意。

登场戏　湖南大戏班演出时，开场第一出戏称为登场戏。多为《三星福》、《十福》、《十三福》一类喜庆戏。年节例演《财源辐辏》，朔望日演《富贵长寿》或《天官赐福》等。此后始接演正剧。

轴子戏　湖南大戏班早年演折子戏，一场多至八、九出，时间长约五、六个小时。其中以几出重头戏作轴心，称为"轴子"。前三出中有一出比较主要的戏，如《五台山》、《屯营打围》之类，叫"小轴子"。第四、五两出，多为小武戏、老生戏或玩笑戏。第六、七两出，谓"中场代演"，即"中轴子"，或重唱做，或重讲白，为较主要的剧目。倒数第二出戏为"压轴戏"，则唱、做、念、打，文武并重，为最精彩的一出，如《单刀会》之类。最后一出为"大轴戏"，或系热闹大武戏，开打即散。亦有安排一出杂戏、耍笑戏，谓之"送客戏"。至民国三十年(1941)后，随着每场演出时间缩短，剧目减少，通常把最精彩剧目垫后，称最后一出为"压轴戏"。

招子——戏单　民国以前，凡某处庙台将有戏班演出，先两天台柱上便贴有红纸条，上写："某年某月，信民某，敬献古文一部（或数部），某某戏班早台（或午、晚台）"，名曰"招子"。民国初年，城市戏班陆续进入戏园演出，遂用木刻毛边纸印制的"戏挥子"，印上演剧目及主要演员姓名，各处张贴，又派专人分送市内各大机关、商店、公馆等处。稍后又改为铅印，则每个剧目有几句简介。每个戏园又有"门报"、"堂报"之设，用白水粉开列剧目及角色姓名于黑漆木牌上，挂在戏园门首或戏台两侧。二十世纪五十年代开始印剧目"说明书"。



封箱戏　每年农历腊月二十四日前数日，各地方大戏班陆续封箱停演，准备过年。年终最后一天演出，必以《六国封相》一戏压台，取"封相"之音谐"封箱"，艺人称此剧为"封箱戏"。

分包赶脚　地方大戏戏班，常应几处顾主同时邀往演剧。戏班亦为拓展营业起见，充分利用人力、物力和场地，分两三处地方同时演出。艺人几处分头赶脚。因行箱不便倒腾搬运，则将分出应用之行头，打包运往，谓之"分包赶脚"。

拆厂子　艺人利用空暇时间短期至外班演出，或外班协商短期借人协助演出，谓之"拆厂子"，收入归己，如系"包帐"之名演员，则不许拆厂子，否则本家有权追究，梨园公会也出面干涉。

前台与后台　湖南自晚清戏园出现之后，戏曲界习称戏园为前台，戏班为后台。其演出和经营方式逐渐演变为以下四种情形。(1) 由本家独资或集股经营前后台(戏班、戏园)合一体制。如长沙早期之同春班与同春园，福春班与福春园等。(2) 前后台各自独立经营体制。票款收入，前、后台按三、七，四、六或二五、七五分成拆帐。视戏园设备好坏和戏班角色名气双方商定。(3) 戏班出资租戏园演出，称为"后台包办"，付租金外，售票所得与戏园无关。(4) 戏园聘戏班上演。付"包银"，称"前台包办"，售票收入多少，与戏班无关。

戏价　湖南地方戏班戏价可考者少。据清末民初湘潭老郎庙总管刘甫庭称：该庙会簿(今不存)曾记有清乾隆年间湘潭演戏一本(半天)，戏价为二千四百文。又据民国二十三年(1934)邹欠白撰《长沙市指南》娱乐一章记载：清末民初长沙"演戏一本，约为三千六百文"、"堂会一次(演戏四至六折)六千文，点戏一出，仅一千文"，另有"彩金"、"打加官"之类。光绪二十七年(1901)始，长沙、岳阳、湘潭、常德、益阳、衡阳等地，陆续兴起戏园。当时长沙四喜茶园、宜春园，演剧连同茶资，每张票价三百文。宣统二年(1910)，长沙同春园分天、地、玄、黄四班，包场戏价分别为二十四吊，二十吊，十六吊，十二吊制钱。民国以后，票价为铜元十六枚。三十年代，一般浮动于二、三、四、五角之间。抗日战争时期及抗日胜利之后，戏价变动无常；农村集镇庙台或草台演出，多由主顾与戏班本家面议戏价。乡村尚有遇大戏班付给一担米、五斤油、一担柴，小戏班则斗米、斤油、斤盐之例。

分帐与包帐　分帐与包帐是清末至民国年间湖南地方戏班演职人员工资的两种方式。分帐：亦称"爪子帐"，即按戏班的全部收入，除去税金、庙款、全班伙食及一应开支，行箱本家从中抽成百分之十左右，"管班"和"排笔"各抽百分之五左右之外，余款按全班大份

总爪数算出每爪金额，然后按照各人拥有之爪数，发付薪饷。如甲等好角每日戏份为三十爪，乙等二十四至二十八爪，丙等二十至二十四爪，丁等十五至十八爪，均在搭班时由本家与艺人议定。各剧种标准不一，有以十爪或十二爪为最高份额，低至一、二爪不等。有当日演完戏后开份，亦有以五天、十天、半月或演完一地开份之种种作法。分帐多系艺人起班或艺人集资起班的戏班，本家和管帐，照样按爪开份。中华人民共和国成立初期，集体经营之剧团，仍沿用分帐旧规。直至公私合营后，始改为固定等级工资。包帐：本家邀角入班，视艺人技艺高低，商定固定月薪。并需预付不同金额之定钱，谓之“过班费”，以后每半月或一月定期发薪，预付包银则分期从薪俸中扣除。

文物古迹

湖南戏曲文物及古碑刻拓片，二十世纪五十年代原已收集一批，但在“文化大革命”中多遭毁弃。庙宇、祠堂及其戏台，包括各地老郎庙，大部被拆毁或改建，幸存几处，亦破败不堪。各地石碑，均因基建及修水库作石料用去。如溆浦县翼宿宫庙碑，即铺于水库之底层。现所收集，不及什一。

湘潭“棉花规例”碑　全称为《北五省众商议立湘潭棉花行规脚力仍照旧额碑记》，清乾隆四十六年(1781)刊，嵌立于湘潭平政路关帝庙(即原晋、陕、冀、鲁、豫五省会馆，今湘潭市博物馆)中殿春秋阁后壁间。碑高为一点五米，宽六十厘米，汉白玉石质。碑额勒“棉花规例”四大字；下端字迹漫漶，但大部分碑文清晰可辨。碑载参与议定“棉花规例”的“北五省众商”，多达三十三家。“棉花规例”八条，违者即罚戏一本。如“行秤砝码，俱较准画一，如有故轻故重者，查出公罚戏一本。……远近水客铺店买花，当时看花作价，必收样银交单为定。过后不得□□反悔，如违公罚戏一本。……”后署“时大清乾隆四十六年岁次辛丑前五月甲午吉”。可见当时戏曲演出与商业活动之关系。

常德老郎庙　清乾隆嘉庆间常德府城各班集资兴建。同治《武陵县志》曾予著录，未载具体年月。坐落五宫街大梳子巷口。宽十二米，深三十米，面积三百六十平方米。为常德汉剧艺人奉神议事之所。坐西朝东，分为三进。据老艺人回忆：一进为客厅，厅堂上悬红黑棒、乌梢鞭，略存明代教坊司遗绪。二进为正殿。前有天井、拜亭，亭悬“自我作古”等黑漆金字匾，天井旧有“大明永乐二年置　华胜班”字样太平缸一口，毁于民国八年(1919)。正殿中供老郎神君塑像。殿左悬阶梯形神堂，供已故艺人名牌，俗称“亡人榜”。殿右墙列挂上会戏班班牌，长方形直挂。客班上会者班牌较小。正殿为宴祭拜叩老郎神及刑罚不法者之所。三进供财神赵公明，座与老郎神隔壁靠背而设。靠后墙有三开间屋，中为香房，右为守庙人住处，老郎庙又称梨园公所。府城东至盐关，西至河堤矶头，北至七里桥，南濒沅水河岸，为公所辖区。进



城戏班须缴纳银元二十至四十元，挂牌上会，始得在辖区内演出。民国六年，冯玉祥驻军常德，曾以老郎庙为演说场所。三十年代起，为戏剧业同业公会所在地。民国二十八年六月，日机轰炸常德，庙宇梁柱震歪，上漏下潮，成为危房。1957年拆架翻修，改为剧团宿舍，已非原貌。

常德老郎庙碑 为常德老郎庙仅存文物。碑高一点五三米，宽二十九厘米，厚十二厘米。庙改为剧团宿舍后，碑作天井铺石，日晒雨淋，字迹愈为漫漶，多难辨认，年代亦无从断定，据"钦加五品蓝翎顶戴"字样，其为清代之物无疑。所载"有班十余牌，每班五十余众"等语，尚能识读，二十世纪八十年代，该碑由老郎庙原址移至市文化局院内，后断为两截，五十年代初，曾有拓本报省，今亦下落不明。

祁阳关岳殿《六庙禁革碑记》残碑 残碑为整碑之上部，长九十厘米，宽八十厘米，下部断裂失散，上方"六庙禁革碑记"六字，从右至左横排。碑文十八行竖排，字迹斑驳脱落甚多，但关岳殿字样尚清晰。正文残留部分基本可辨，现存文字如下：

……再者公议禁革规条列后

一、每年四季逢戍，各有耕牛，务宜禁忌并四月八日……

一、莳插后不许牵牛田塍牧养，有犯耕苗其每年……

一、盗贼实起于窝家，窝家除则盗贼息，息境内福……

一、各店铺不许停留过往戏耍不正之徒。

一、禁忌强壮恶丐，境内不许给米。

一、唱戏上下亭禁止赌博，恐引境外匪类窝……

一、酬完戏愿，六庙美事，看戏者不许拥挤渲……

一、禾熟时各家有猪鸭应宜关收……

以上各条公同会议禁革，如有违规……

嘉庆十九年孟春月公立

此碑现由祁阳县文物管理所移至浯溪碑林保存。

石门夹山寺"德洋恩溥"残碑 该碑立于清道光十年(1830)，现存碑之上半部分。全文二十九行，为十大禁令，末署"岳常道……"。第九条残文如下："禁演唱花鼓夜戏，以端风□也。城厢市镇乡村人烟稠密之处，查有不肖男女，遇花鼓戏班到境，呼朋引……邪奸拐掳窃，皆从此生。"此条碑文是常德一带目前发现的关于"花鼓戏"名称的最早记载。它说明湖南的花鼓戏在清嘉庆、道光年间已有完整戏班，并具有较大的社会影响。

辰河戏《新刻葵花记戏文全部》手抄本 长二十厘米，宽十三点五厘米，共八十页。第一页为高腔戏《龙凤剑》残篇。第二页有"《新刻葵花记戏文全部》，道光丙午桂月李珍高抄录立，永定双枯堂重订"字样。第三页至五十四页为《葵花井》。第五十五页至七十九页为《木荆钗》上本，至"逼嫁"为止。第八十页抄录工尺谱。1963年，黔阳专区辰河戏艺术

遗产挖掘工作组从沅陵县剧团艺人捐赠抄本中发现，现存怀化地区戏曲工作室。

大庸县关帝庙戏台《公议条规》石碑　石碑立于关帝庙门闻内壁一侧，戏台东厢子楼壁间。碑文直排，全文如下：

公议条规

一、演戏不准烟火熟食担入内，熏坏殿宇。

一、庙内不准晒谷并打夯麦，损坏石板。

一、看台上不准人寄放什物，以免污亵。

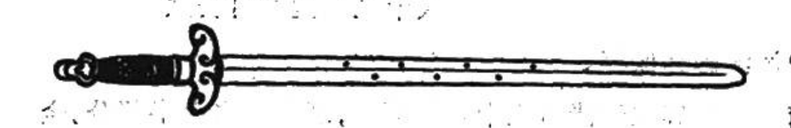
一、观剧男子不得占上阶石，坐靠栏杆。

一、观剧妇女有茶担板凳或自备以外，男妇不准私摆板凳讹索。

道光二十七年五月立

辰河戏《新刊陶情集全部》手抄本　长二十厘米，宽十三点五厘米，共九十六页。扉页空白。第二页有"《新刻陶情集全部》道光贰拾柒年七月朔日李珍高抄书"。"丁未岁立于七月下寨沅邑所辖之处慎怡堂大版"字样。所抄录的单折戏有《楚荆山》中的"叹病"；《葵花井》中的"别家"、"割股"、"寻夫"、"劝婿"、"考媒"；《琵琶记》中的"卖发"、"汤药"、"吵闹"、"抢粮"；《彩楼记》中的"探窑"、"泼粥"；《黄金印》中的"打机"和"洗马沐粮"。1963年黔阳专区辰河戏艺术遗产挖掘工作组从沅陵剧团艺人捐赠抄本中发现。现存怀化地区戏曲工作室。

辰河戏边鼓残片　残片为辰河戏武场面打击乐"边鼓"五块中之一块，杂木制作。圆弧形，原物外径长十四厘米，内径长十一厘米，高七厘米，厚三厘米。残片上留有铆钉五枚，钉孔若干，且残留少许牛皮，衔接处一侧有竹钉两枚，一侧有竹钉洞两个。为李盛果任本家的焦溪高腔班所用乐器。（焦溪今属辰溪县船溪驿乡）李之玄孙李金油生于民国二十六年（1937）。据此推算，焦溪班约存在于清道光、咸丰年间。边鼓曾散落在同村族人李万金家，作为锅座使用多年，年久散箍，仅存此残片。现收藏在怀化地区戏曲工作室。

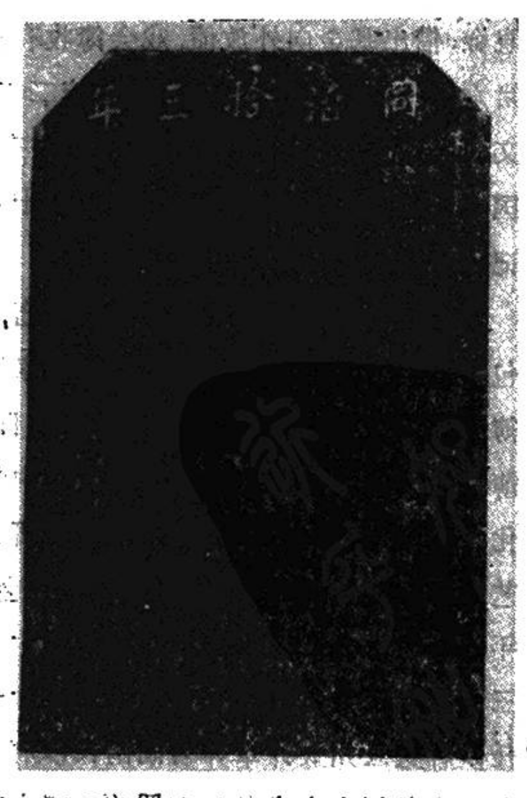


辰河戏砌末七星剑　白铜质"七星宝剑"，约为清道光、咸丰年间辰河戏焦溪班所用砌末。剑长七十厘米。剑刃一面嵌有七个铜圆点，谓之"七星"。现为焦溪村农民李金油（焦溪班本家李盛果之玄孙）收藏。

桃源汤家湾戏楼壁画　桃源县汤家湾戏楼风火墙内外及四端，有彩绘戏曲故事壁画多处。从剥蚀的灰层可清晰看出：泥灰有三层，可知该戏楼经过几度较大的整修与重新粉饰。并可从表层所画之剥落处，看出其下一层亦戏曲壁画。画中反映的时代和内容，有

较高研究价值。如左墙内壁上方的《界牌关》，绘明界牌关总镇许中庸为番王金大龙所俘时，金以女银花许婚而以许氏投降为条件与许谈判场面，银花从旁凝神关注，身边许中庸之子许威被缚屈一膝。绣阁上金花探头而出，作匿笑银花状，许母自殿外而入。所绘取材该剧关键情节，人物表情生动，各个剧中人注意力集中在被缚的许中庸的表态上，抓住了重要细节描绘成典型的戏剧场景。脸谱、服饰用笔简练而准确。背景之殿庭、绣阁等则突破演出实况，系从作者观剧的角度绘成。

湘潭冶坊规章石刻碑　在湘潭市老君庙原一品堂旧址。高一百三十五厘米，宽五十厘米，正书十九行。碑文主要内容是："同治十二年八月廿五日一品堂值年经理杨其相、胡至诚、刘恒怡、张明山、王植山等，爰同行人等，前辈所开冶坊规章，遵循至今，百余年矣。……沐宪恩，准照前规出示，各宜禀遵……一、议一品堂推老成六人，经理一品堂公事三年，于每年完县额票差及捐各坊之银，敬庆玉清、乾元两宫瑞辰演戏等事用项……一、议各坊带徒，徒捐银三两，猜捐革出。各坊带徒三年，只带一个。于带徒日公同登簿注明徒入坊月日，定要三年期满，倘三年未满有重带徒，不但只革出徒，并各捐戏一本敬神。一、议各带徒三年，只带一个，如有所带之徒，或学一年两载而废，不学出徒，该坊不许另带徒填补，一徒之缺定要三年期满，可另带徒。该徒出级不许入别坊帮助，违者罚戏一本敬神……一、议客投坊置价，不许托人勾引他方，如违罚戏一本敬神。一、议各坊工匠人等，该坊言定一年，该年未满另帮别坊，公议罚戏一本敬神。一、议各坊人等支一年工价外，长支坊钱，下年不得帮别坊瞒庙，如违各罚银一两一品堂演戏敬神。"光绪五年二月十五日一品堂续议刊后："一、堂内人众无论在各坊帮琢，及在外歇业，务要确守旧规，不得私行擅选模样。或混入别堂私造我堂之货物，以乱我堂之规。违者罚油二十斤，演戏两本于玉清、乾元宫两处敬神……"

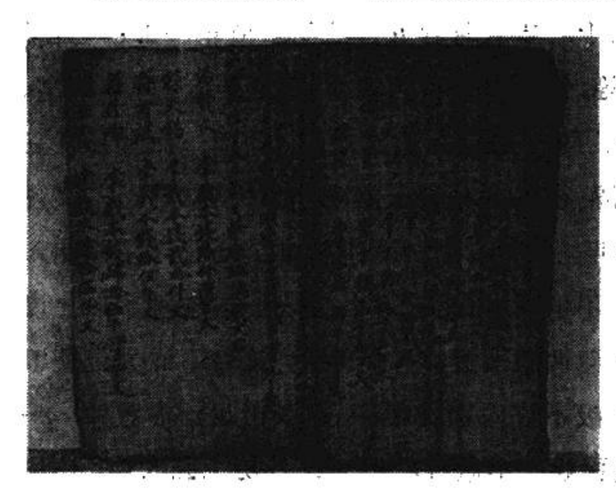


通道县瑶朗寨石碑　通道侗族自治县牙屯堡瑶朗寨，为侗族李姓人聚居地。同治年间，邻近村寨盛行辰河高腔，而此寨无戏。李姓人聚议，于清同治十三年(1874)在离寨五里之炉溪请来一李姓同族艺人(名已佚，仅知艺名韩湘子)，在瑶朗教唱辰河高腔，并集资购置行箱。镌此石碑，叙其原由，并列捐资人姓名、钱数。碑高八十一厘米，宽五十一厘米，现存通道县。据调查，这个辰河高腔班，直到二十世纪三十年代才散班。

桃源汤家湾戏楼隔扇　该隔扇今移为戏楼附近汤某住房木壁，由十九块狭长木板

组成，每块宽十至十二厘米，总宽一点八米，高二点七米，面积四点八六平方米，仍保持原框及原来次序。壁面有大笔粉写通幅之草书“福”字，有遍布壁面之各项戏班题记，墨、朱、粉三色皆有，另有少数脸谱、旗帜，犬牙交错，此盖彼覆，需作长时间细心清理。其清晰易辨者，有“光绪四年老华胜班演高腔《文武升》”、“光绪十年瑜伽班演《地藏朝》”、“光绪二十一年常德府德福班演《长坂坡》”等题记。大量戏班及班社年代、演出剧目的记载，为常德汉剧提供了可靠的历史证据。

易公真人戏会簿 为记载桃源县汤家湾“易公真人戏会”活动的专簿。毛边纸本，墨笔手书，共三本。载事起自清光绪五年(1879)，止于民国三十八年(1949)，历时七十一年无中断。内容包括(1)演出情况：清代一般每年演戏两台，民国时期年演一台。除宣统元年(1909)因“国丧”停演外，年年有戏，共演戏九十三台。(2)戏班情况：除七次演出戏班失载外，前后凡三十八班，全为常德汉剧班社。华胜高腔班来演达八次，居各班之首。常德府城名班松秀、瑞凝、天元、文华、同乐等都曾来过，以瑞凝居多，还有大量本县班社。(3)经费情况：原有资金积累，清末全用利息演戏，尚有盈余。民国以后，兼靠募捐维持戏会。资金管理系由掌钱人以田产作抵押，交纳息金，借出基金向外放债，戏会簿收有这方面大量契约。(4)戏费、戏价：历年载明。如光绪六年一台戏价七千八百文，宣统二年为一万二千一百七十文，民国九年为七万三千九百文。民国三十一年戏会支出为三百三十八元，民国三十四年为一万六千九百五十元，民国三十七年为六百余万元，民国三十八年则用谷五石四斗。其他尚有接戏箱、置睡板等记载。



长沙老郎庙会簿 长沙老郎庙，旧设红黑二簿。红封面簿登记逐年新上会之会员，包括姓名、出身之科班或其师名、现隶属之戏班及上会日期；黑封面簿实为录鬼簿，即将红簿上已故会员名勾去，记于黑簿。抗日战争期间，长沙大火时，老郎庙执事携最后两本红簿逃出火网。以前之簿均被火焚。中华人民共和国成立后，红簿存于长沙市戏改会，“文化大革命”中失去。幸当时中国戏曲研究院曾取下原红簿中之空白纸复制一份。今存中国艺术研究院。此簿共二册。一标《男会员名册》，记载从光绪十二年(1886)至民国三十五年(1946)上会之湘剧男艺人四百一十名；一标《女会员名册》，记载从民国十一年至民国三十六年上会之湘剧女艺人二百三十一名。《男会员名册》前录有序言及“钦加知府衔在任候补直隶州大计卓异署湖南长沙府善化县正堂加十级纪录十次姜”所出告示，并附老郎庙条规全文十条，末署“光绪十八年十一月”。另有光绪三十二年的入会规章五条

及"光绪三十三年仲春"老郎庙"总管师升花重订"的缘起，均为现存之湘剧近代重要史料。

辰河戏伴奏乐器唢呐　全长五十厘米，杆长三十厘米，铜质碗口长十五点五厘米，直径十三点五厘米。木杆及碗口均有破损。辰河戏艺人向梅峰(1830—1910)遗物，现藏辰溪县田湾公社杨梅坳大队农民向梅峰曾孙向才钱处。

报 刊 专 著

湖南刊印的戏曲书籍，目前可考者最早为清康熙八年(1669)长沙三让堂刊印的王实甫《西厢记》六卷，以及道光二十四年(1844)湘潭张氏刊印的张声玠《玉田春水轩杂出九种》一册，清末长沙余太华刊印的孔尚任《桃花扇》传奇等。民国以来，戏曲书刊增多。有专门的戏剧报刊，也有报纸辟的戏剧专栏、专版。本省一些杰出的戏剧家如田汉、欧阳予倩、周贻白、黄芝冈等都有不少专著、专论，在省内外刊印或出版。中华人民共和国成立后，人民政府设立了湖南通俗读物出版社、湖南人民出版社等出版机构，戏曲书刊更是大量出版；戏曲机构也刊印过一些专著及大量的资料汇编。

制曲枝语　戏曲文学论著。清黄周星著。写于康熙十九年(1680)前。专论戏曲作法。主张：少引圣籍，多发天然；雅俗共赏，能感人。总括言之："自当专以趣胜"。原附在《人天乐》传奇卷首，《古本戏曲丛刊》之第三集曾影印出版，后编入中国戏剧出版社1959年7月出版的《中国古典戏曲论著集成》第七集。

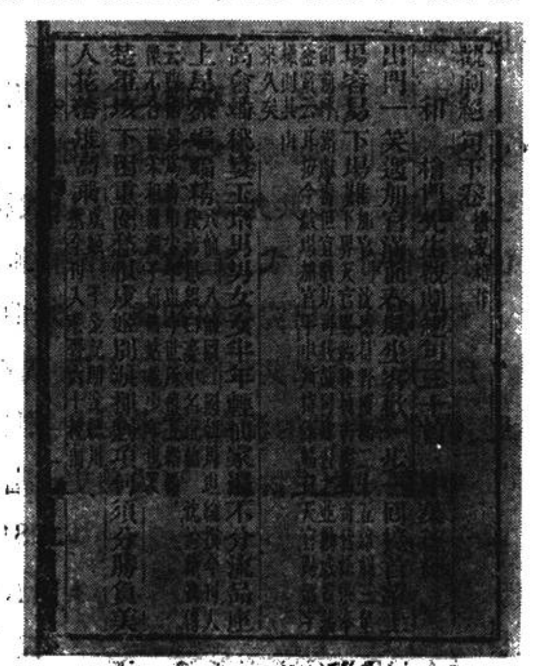
容美纪游　游记。清顾彩著。康熙四十二年(1703)二月至七月，作者由孔尚任介绍，在地处湖南石门县西北部和湖北鹤峰县境的容美土司游历半载，以日记形式纪事。内有大量关于戏曲活动记载，如容美宣慰使田舜年和其长子丙如各自的家班中人员配备、演唱声腔和训练、演出规模等。此书收入上海著易堂印行的《小方壶斋舆地丛钞》第六帙第三册。有编者王锡祺光绪三年(1877)写的序。

坦园日记　日记。清杨恩寿著。包括《郴游日记》、《北流日记》、《长沙日记》、《燕游日记》四个部分，为作者自同治元年(1862)二月至同治九年十月和同治十三年正月至三月这两段时间中，旅游湖南、广西北流和家居长沙，以及赴京途中日记。其中有大量观剧记录，尤以湖南地方戏曲居多，所记演出场所和戏班名称、剧目情况、演员姓名和演技，是研究湖南地方戏曲发展历史的珍贵资料。1982年，上海古籍出版社根据许维珍、杨慧提供的手稿，由陈长明标点整理出版。

词余丛话　戏曲论著。清杨恩寿著。共三卷：原律，多谈律吕、宫调、曲谱、声韵；原文，专谈词藻、文章；原事，考证或记述一些戏曲故事。有续篇，名《续词余丛话》，亦分原律、原文、原事三卷。均包括在光绪年间以"长沙杨氏坦园"署名刊印的《坦园全集》中。后

编入中国戏剧出版社 1959 年 7 月出版的《中国古典戏曲论著集成》第九集。

双梅景闇丛书　戏曲、笔记丛书。清末叶德辉辑。有光绪至宣统年间"长沙叶氏郋园刊行"刻本五册，宣纸精印，共收古籍十三种二十一卷。其中关于戏曲、弹唱活动记述的有《青楼集》一卷、《板桥杂记》三卷、《燕兰小谱》五卷、《秦云撷英小谱》一卷和《桧门观剧诗》三卷，均由叶德辉校刊或作序。在《秦云撷英小谱》序言中，叶氏还论及清代以来昆曲、弋阳诸腔的变化。《桧门观剧诗》包括清乾隆中叶金德瑛（号桧门）所作观剧诗和清光绪三十一年(1905)湖南王先谦、叶德辉、易顺鼎等数家和诗。和诗对清末湖南戏曲有所反映。《湖南地方戏曲史料》(一)中，选录了金氏原诗和部分和诗。



湖南戏考　戏曲综合资料。赵少和主编，胡绳生校订，大三十二开铅印本。第一集于民国九年(1920)在长沙印行。选载连台本戏《封神传》、《精忠传》、《目连传》各四折和湘剧传统折子戏《海屋添筹》、《文王访贤》、《昭君怨》、《志田庄》等剧本，以及当时湘剧票友组织闲吟社新编演的剧本《探晴雯》，还设有"原文"（补载老本或指明场次流变）、"辟谬"（批评剧情、剧词）、"补遗"（增补原本欠缺之处）、"备考"（史事、典故、名词注释）、"更句"（修正原词）、《菊叟纪闻》（湘剧历史、艺术研究文章及演员、票友传记）诸栏目。据前言称有三十多集，目前仅发现第一集。

戏源复活　戏曲剧本资料。湘剧业余组织闲吟社编印。三十二开铅印本，民国十年(1921)在长沙湘鄂印刷厂印出第一期，全书共十二期。每期刊印湘剧传统剧本十来个，"搜罗真正班本，凡有不通不良及以讹传讹之曲文，大加淘汰，去芜留青，加以考据"，并注明高、低、昆腔曲牌或南北路板式名称。最后一期为闲吟社新编《红楼梦》全剧，有二十四折，到《宝玉出家》止，其中《晴雯撕扇》和《宝玉哭灵》附有照片。

湖南唱本提要　戏曲、曲艺唱本提要。姚逸之编述。民国十八年(1929)出版，中山大学语言历史研究所印行。共辑湖南各地坊刻唱本九十种，分弹词、鼓词、评话、山歌、剧本五类，其中的戏曲剧本有《山伯访友》、《池塘洗澡》、《程济赶车》、《刘海戏蟾》、《全家福》、《马嵬驿》等十七种，每种都载有原刻印书坊名称，作了故事情节提要。

潇湘菊影　湘剧专辑。亚陆通讯社社长黄性一编，商务印书馆民国二十四年(1935)五月出版。铜版纸三十二开本三十多页，收集有长沙市湘剧女艺人照片数十幅，并载有湘剧史料和[illegible](玄生)用诗词体所写《湘剧四大名旦传》，以及当时长沙一些名流艺人所作字画。

中国剧场史 戏曲史论著。周贻白著。商务印书馆于民国二十五年(1936)出版。全书分“剧场的形式”、“剧团的组织”、“戏剧的出演”三章，论述我国戏曲剧场的源流和演进过程。

中国戏剧史 戏曲史论著。周贻白著。中华书局1953年3月出版。在《中国戏剧史略》和《中国剧场史》二书的基础上扩充、另撰。于1939年写成。全书四十余万字。分上、中、下三册，共九章。首述中国戏剧的胚胎及其形成，远溯周秦；继叙唐、宋、元、明各代的杂剧传奇，昆、弋、秦、徽各腔的格调规律；对于近代皮簧剧的史实资料，记载尤详。

中国戏曲研究资料初辑 戏曲剧种论文集。欧阳予倩编。中国戏剧出版社1957年7月出版。全书共收有欧阳予倩、周贻白、黄芝冈等人论京剧、湘剧、粤剧、汉剧、楚剧、闽剧、滇剧等剧种的流变、艺术特点、剧目、声腔等文章七篇。书前有欧阳予倩的长序。

中国戏剧史讲座 戏曲史论著。周贻白著。中国戏剧出版社1958年5月出版。



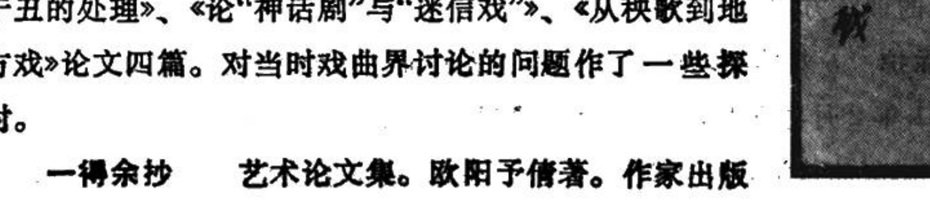
1981年12月第三次印刷。系作者1957年5至7月在中国戏剧家协会举办学术讲座会上的讲稿整理而成。包括《汉唐时代的歌舞优戏》、《唐代传奇文与北宋杂剧》、《南宋时代的杂剧和戏文》、《元代杂剧》、《元末南戏与明初传奇》、《明代杂剧传奇与所唱声腔》、《明代戏剧的演出》、《清初戏剧与〈桃花扇〉〈长生殿〉》、《清代内廷演剧与北京剧坛的嬗变》、《京剧及各地方剧种》十讲。

中国戏剧史长编 戏曲史论著。周贻白著。人民文学出版社1960年1月出版。全书分《中国戏剧的胚胎》、《中国戏剧的形成》、《宋元南戏》、《元代杂剧》、《明代传奇》、《明代戏剧的演进》、《清初的戏剧》、《清代戏剧的转变》、《皮簧剧》九章。论述了我国戏剧的起源、形成，宋元南戏、元代杂剧、明清传奇以及昆山腔、弋阳腔、京腔、秦腔、皮簧诸声腔、剧种的发展情况，评介了许多重要作家和作品，兼及声律文辞和各代戏剧扮演情况。全书四十六万余字，并附有脸谱、服饰、砌末图和古典剧目流变表，本书在《中国戏剧史》的基础上修订、补充而成，并增加了《各地方戏剧的发展》一节。

中国戏曲发展史纲要 戏曲史论著。周贻白著。上海古籍出版社1979年10月出版。全书四十二万余字，包括二十六章，论述了中国戏曲的起源及其艺术因素，汉代的散乐(百戏)与雅乐，唐代的乐舞与杂戏，北宋时期的歌舞与杂剧，南宋时期的杂剧和戏文，元代的杂剧和南戏，明代的传奇和杂剧，明代的戏曲批评，明代的戏班及其演出，以及明清以来的昆山腔、弋阳腔、徽班、皮簧和各种地方戏曲等声腔、剧种；并对唐宋以来的各种戏剧演出形式(包括音乐、表演、服装、化妆、道具)，都有所探讨和论述。本书是作者在《中国戏剧史长编》和《中国戏剧史讲座》二书所占有丰富资料的基础上，进一步调整研究，增加了

阶级分析观点和理论成分写成。是作者最后一部研究中国戏曲历史的著作。

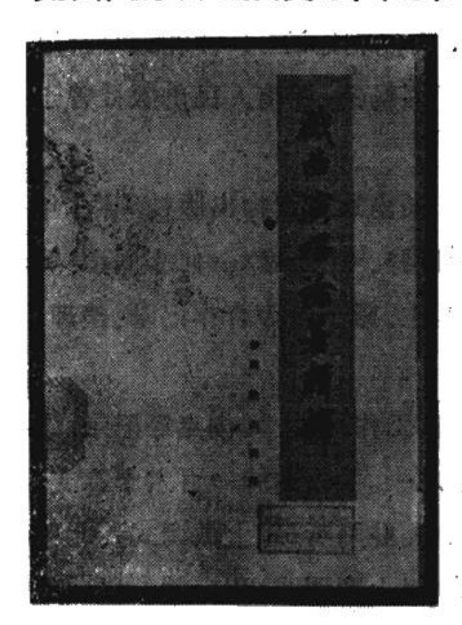
湖南地方戏曲史料　　戏曲史料丛书。湖南省戏剧工作室编印。于1980年5月开始出书，至1982年已出四集。第一集辑录历代志书、史籍、诗文、评论、笔记、杂录、日记、尺牍、序跋中有关湖南地方戏曲的记载；第二、三集介绍湖南十八个地方戏曲剧种的源流沿革、流行情况和剧目、表演、音乐、舞台美术等概况；第四集为傩堂戏研究座谈会专辑，选印论文十二篇及部分傩堂演出实况照片资料。分别由龙传仕、尹伯康、陈青霓、贾古、胡建国担任责任编辑。



从秧歌到地方戏　　戏曲论文集。黄芝冈著。中华书局股份有限公司1951年3月出版，是田汉主编的"人民戏剧丛书"之一。全书包括《论花旦与丑的改造》、《关于丑的处理》、《论"神话剧"与"迷信戏"》、《从秧歌到地方戏》论文四篇。对当时戏曲界讨论的问题作了一些探讨。

一得余抄　　艺术论文集。欧阳予倩著。作家出版社1959年12月出版。编入作者1951年至1959年艺术论文三十五篇。其中关于戏曲文章有《谈幕表戏》、《京剧一知谈》、《谈粤剧》、《百花齐放中的桂戏》以及剧评等十余篇。

周贻白戏剧论文选　　戏曲论文集。周贻白著。湖南人民出版社1982年5月出版。收集作者关于戏曲史论、专论、剧评、史料等文章三十一篇，并收入作者在抗战胜利后，解放之前几年间所写的读书札记《曲海燃藜》。卷首有张庚作序。责任编辑李恕基。



戏曲演唱论著辑释　　戏曲表演专著。周贻白辑释。中国戏剧出版社1962年12月出版，为"古典戏曲论著译注丛书"之一。辑入元燕南芝庵《唱论》、明王骥德《曲律》、清李渔《闲情偶寄·演习部》、清幡绰《明心鉴》，并作了注释。

戏曲导演学概论　　戏曲导演专著。郭亮著。湖南人民出版社1982年12月出版。全书约十八万字，包括《绪论》和《戏曲导演的任务》、《戏曲导演的空间处理》、《戏曲导演的舞台时间处理》、《戏曲导演的舞台节奏处理》四章。《绪论》部分论述了戏曲舞台艺术的综合性、集体性和戏曲导演的艺术创造——舞台演出的艺术、戏曲舞台艺术的核心——戏曲表演艺术等问题。责任编辑李恕基。

表演经验谈　　戏曲表演文集。湖南省戏曲工作室编，湖南人民出版社1961年1月

出版第一集。集中湖南戏曲演员文章二十二篇。内容有总结地方剧种传统表演艺术的文章，如谈演周瑜戏、关公戏、牛皋戏和介绍石鼎、董幽君、黄伯贤、胡秀英、毛国金等角色形象创造；总结现代戏表演艺术的文章，如介绍王满喜、范灵芝、黄公略等人物形象塑造以及传统表演程式、唱腔、道白的运用。编辑凌一云、尹伯康。

湘剧的手下 戏曲表演教材。湖南省戏曲工作室表演组凌一云、田奇武、文剑梅与省戏曲学校合作整理，省戏曲工作室1961年1月编印。包括手下(龙套)的分类、上下场的几种形式和走阵三个部分，主要介绍湘剧手下的舞台步位变化形式。前言中简要说明了手下的作用。

湘剧演员基本训练、毯子功 戏曲表演教材。湖南省戏曲工作室编，湖南人民出版社1961年6月出版。省戏曲工作室表演组凌一云、田奇武与湘剧界老艺人、省戏曲学校龙少朋等教师合作编写。包括手、腿、腰的基本训练和毯子功中的滚、翻、毛、跌、扑、案斗、提筋、蹦子、漫子的训练方法。

嗓子的运用和保护 戏曲唱功论文集。湖南省戏曲工作室1961年编印。共三部分：第一部分为1961年2月省会艺术界两次“用嗓保喉”座谈会发言选录；第二部分转载1960年12月首都艺术界座谈演员嗓子问题的发言(原载《戏剧报》1961年1月号)；第三部分为歌唱家郭兰英于1959年在湖南省会文艺界两次座谈会上《谈唱法》以及转载的其他有关戏曲演唱的文章。张九编辑。

湖南花鼓戏音乐 戏曲音乐资料专集。通俗本。湖南省文学艺术联合会筹委会主编，长沙市戏曲改进委员会整理，湖南通俗读物出版社1952年12月出版。内容包括：花鼓戏正调和小调曲谱五十首并简介其分类、演唱、配器特点，周俊克记谱；长沙花鼓戏常用锣鼓点十九种并简介用法和使用的主要乐器，朱立奇记谱。因畅销，湖南人民出版社曾于1957年10月第十一次印刷。

长沙湘剧低牌子音乐 戏曲音乐资料专集。通俗本。湖南通俗读物出版社1954年1月出版上集。包括喜庆戏和《龙凤剑》、《夺秋魁》、《牛皋打网》、《牛头寨》、《何立回话》等剧的曲牌。周俊克与湘剧乐师周雪岑、邓海林、李升堂、吴润生、彭子畛等合作记录、整理。下集未出版。

长沙湘剧高腔曲牌 戏曲音乐资料专集。湖南省戏曲工作室编，周俊克等记录，湖南人民出版社1958年6月出版，“湖南地方戏曲音乐”丛书之一。共收曲牌一百六十八支，分为金莲子、黄莺儿、步步娇、山花子、东瓯令、集贤宾、风入松、驻马听(以上徵调式)、北驻马听、山坡羊、油葫芦(以上羽调式)、汉腔、四朝元、锁南枝(以上商调式)和交替调式曲牌等类。并包括《马前泼水》之“九腔”和《昭君和番》全剧曲牌。书首简介长沙湘剧高腔的源流、艺术特点、曲牌分类情况。责任编辑张九。

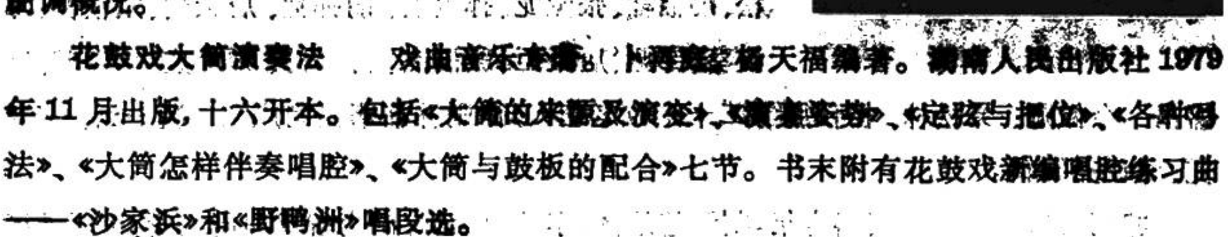
长沙花鼓戏音乐 戏曲音乐资料专集。湖南省戏曲工作室编。湖南人民出版社1958

年8月出版,“湖南地方戏曲音乐”丛书之一。“前言”中阐述了长沙花鼓戏的流行地区、发展情况、曲牌分类、曲调源流以及与其他艺术形式的关系。全书包括川调、打锣腔、专用调、民歌小调和吸收、改编等五类曲调,共一百五十三个。每类曲调均有概说介绍其概貌、特性和小类;部分曲调有简介关于命名、结构、演唱、变革以及流行情况的说明。朱立奇、谭亦之等记录,朱文范编。

湖南花鼓戏音乐　　戏曲音乐资料专集。湖南省戏曲工作室编,湖南人民出版社1962年6月出版,“湖南地方戏曲音乐”丛书之一。全书包括:衡阳花鼓戏音乐,分川子调、呐子腔、丝弦小调三类,一百二十一个曲调,范毅记录整理;衡山花鼓戏音乐,分川子调、呐子对子调、戏曲小调三类,七十七个曲调,张国辉记录整理;祁阳——道县花鼓戏音乐,分走场调子、对口川子、小调三类,一百三十四个曲调,范毅、周未耕记录整理。责任编辑贾古。

花鼓戏常用曲调选　　戏曲音乐资料专集。普及本。湖南省花鼓戏剧院音乐组唐盛河、张国辉等编,湖南人民出版社1966年1月出版。多选长沙地区流行的花鼓戏曲调,也编入了衡阳、邵阳的花鼓戏部分常用曲调,共六十一首。均从新编现代戏剧目中选出,其中部分系新编曲调。每首后面附有乐曲基本感情及使用方法的简单说明。

湖南民间乐曲选　　民间音乐资料专集。洪源、贾古等搜集整理,湖南人民出版社1978年10月出版。全书包括《浏阳一带的民间乐曲》、《衡山锣鼓牌子》、《瑶族唢呐曲》、《苗族唢呐曲》、《侗族芦笙合奏曲》五个部分,共收曲调一百五十九支。前两部分为戏曲常用曲牌,占了大半篇幅。部分曲调末尾附有简要情况说明。书末附《民间吹打乐曲的转调手法——“by指”调法》。1981年11月第二次印刷时加写“前言”,简介五个部分曲调概况。



花鼓戏大筒演奏法　　戏曲音乐专著。杨天福编著。湖南人民出版社1979年11月出版,十六开本。包括《大筒的来源及演变》、《演奏姿势》、《定弦与把位》、《各种弓法》、《大筒怎样伴奏唱腔》、《大筒与鼓板的配合》七节。书末附有花鼓戏新编唱腔练习曲——《沙家浜》和《野鸭洲》唱段选。

湖南花鼓戏常用曲调　　戏曲音乐资料专集。欧阳觉文编著。湖南人民出版社1980年6月出版。辑录湖南各地民间小戏曲调一百一十九支。大都从整理、改编传统剧目或新编现代戏中选出,其中部分是新编曲调。全书分为川调类、打锣腔类、洞腔类、民歌小调和丝弦曲牌四类。部分曲调简要说明了结构、演唱、伴奏、发展以及流行情况。书前有《湖南花鼓戏音乐简介》。

湖南花鼓戏音乐研究　戏曲音乐论著。贾古著。人民音乐出版社1981年1月出版，"戏曲音乐研究丛书"之一。全书文字二十万，乐谱二百二十七面，分六章，对湖南花鼓戏的形成发展、唱腔分类及曲调结构、音乐特点和艺术风格、唱腔设计、发展变化手法等方面的问题，进行了探讨和论述。1982年4月在湖南省文学艺术创作评奖中获奖。

湘剧高腔音乐研究　戏曲音乐论著。张九、石生潮合著。人民音乐出版社1981年12月出版，"戏曲音乐研究丛书"之一。全书文字九万，乐谱二百七十面，分六章，对湘剧高腔的历史演变，传统音乐的基本表现形式、曲牌分类、曲牌结构、常用的旋律发展手法，湘剧高腔与民间音乐、方言的关系以及高腔音乐推陈出新等各方面的问题，进行了较详细的探讨和论述。

长沙湘剧高腔变化初探　戏曲音乐专著。湘剧艺人徐绍清与音乐工作者李允恭合编。1960年由湖南省戏曲工作室油印成十六开本，后经黎建明增补和校正，1982年9月由湖南人民出版社出版。全书收录湘剧高腔代表性曲牌一百零六支、曲例二百一十三首，其中有的曲牌列举数首不同曲例。所收曲牌，按照古代戏曲宫调分为仙吕宫、中吕宫、南吕宫、双调、黄钟宫、商调、越调、道宫八类；并用"爆尖顿，调子衬，单夹回龙割断滚；点绛英姣打单身，煞尾临时可重吟"四句口诀，概括了湘剧高腔曲牌的运用及变化规律。



湖南地方戏曲脸谱选集　脸谱资料专集。湖南省戏曲工作室编，湖南人民出版社1959年2月出版。集中湘剧、祁剧、常德汉剧、辰河戏、衡阳湘剧、荆河戏、巴陵戏七个地方大戏剧种常用正脸、烂脸脸谱五百六十八个，按剧种分列；书末介绍湖南地方戏曲脸谱用色、分类、构图和剧种绘制特色，并简介七十余个角色脸谱绘制特点。绘制成石膏模型者有刘庆臣、黄华萃、卢金云、陈长茂、王清松、冯福祥、张觉龙、孙生福、胡孙猛、唐天炯、刘活德、邓汉葵、邹彪、唐炎臣、殷福杰、舒荣升、谭保成、周洪基、陈盛昌、余佩卿、吴松林、杨仕腾等二十余位老艺人，徐则林临摹复制成图。凌一云、陈青觉、谢让尧编辑。

祁剧脸谱　脸谱资料专集。刘活德绘图，李楚池整理，湖南省戏曲研究所、郴州地区戏剧工作室合编。1981年印，十六开本，内部发行。绘制祁剧花脸、丑脚、旦脚脸谱共九十二个，每个均加简要说明；另收早期脸谱六个。前言中简介祁剧脸谱用色、分类和构图特点。

湖南地方戏曲丛刊　戏曲剧本丛书。湖南省文化局主编。湖南人民出版社1956年6月开始出版，至1957年12月止，共出二十一集。选刊参加第一届全国戏曲观摩演出及湖南省第二届戏曲观摩会演中各剧种获奖和经过整理、改编的优秀传统剧目。如《刘海

砍樵》、《醉打山门》、《思凡》、《打猎回书》、《昭君出塞》、《祭头巾》、《破窑记》、《九子鞭》、《反武科》、《打鸟》、《补背褡》等七十余个。责任编辑陈青霓。

湖南戏曲传统剧本　戏曲剧本丛书。三十二开铅印本，内部发行。1959年至1962年编印二十集，收入传统剧目二十一个；1980年重新校勘、编印，至1982年底已出书三十四集，收剧目一百个。先后由湖南省戏曲工作室、湖南省戏曲研究所主编，周荔、闵敏和王前禧等担任责任编辑。为湖南地方剧种中有特色的传统剧本汇编，如高腔(包括低、昆)连台大本戏《目连》、《岳传》、《封神》、《西游》、《南游》，高腔整本戏《金印记》、《琵琶记》、《白兔记》、《一品忠》、《烂柯山》、《荆钗记》、《红梅阁》，弹腔戏《打金冠》、《闹严府》、《珍珠塔》等，以及许多折子戏。均保持传统演出本原貌，只作文字校勘。

湖南戏曲传统剧本·常德汉剧　戏曲剧本丛书。三十二开铅印本，内部发行。1962年到1963年共编印二十四集(集号已编到四十六号，但其中二十二集未印)，收剧目一百五十二个。由湖南省戏曲研究室与常德专区常德汉剧挖掘继承委员会合编。责任编辑闵敏、曾云阶、江湘。收入的剧本有《孝义图》、《绛都城》、《重耳回国》、《北邙山》、《百花诗》、《三打曾头市》、《二、三招安》、《紫金鱼》、《五凤吟》、《紫金山》、《齐星楼》、《金凤寨》等常德汉剧历史上四大名班的"一家戏"。

长沙戏剧界　戏曲周刊。长沙市戏剧业抗日救国会编撰委员会和长沙市戏剧业同业公会编撰委员会先后主编。为《湖南国民日报》副刊，每周一期。民国二十年(1931)十二月创刊，至民国二十一年二月共出十一期。主要撰稿人有谭大盲、荷坞、曾父、燕客、石民、省三、罗裕庭、黄如顺等。刊登《国难声中艺员应有的努力》等时事评论和长沙各剧种源流考、剧评、艺术杂谈、戏班戏园情况等文章；并曾出版《倭奴毒专号》，评介湘剧新剧目《倭奴毒》。

戏剧周刊　戏曲周刊。民国二十一年(1932)十月创办，为《全民日报》副刊，每周一期。由长沙市戏剧业同业公会所设的戏剧编撰委员会主办，萧石民任主编，写稿者有劳子卫、何少梅、饶省三、黄曾父、谭大盲等人。多为介绍平剧艺术特点、剧评、名伶小记等文章，兼及湘剧、越剧等戏曲史料文章。民国二十二年三月刊出第二十二期后，因故停办。

长沙戏报　戏曲小报。民国二十一年(1932)创办，三日一期，六开纸横排铅印。长沙市戏剧业同业公会主席何少梅任社长，凌温如任总编辑，程富荪、田慧如、徐斐烈等人任编辑。社址设在长沙市青石井戏剧业同业公会内。内容多写梨园花絮、女伶秘史之类。民国二十二年因湘剧男艺人反对女艺人出局一事，该报持论不公，报社为湘剧艺人所毁，因而停办。民国二十三年一月继续出版，推徐斐烈为社长，何少梅为经理处长，凌温如为编辑部长。

湖南戏报　戏曲小报。黄曾父等私人集资创于民国二十五年(1936)四月，三日一期。黄曾父任社长，程和公任编辑部长，郑哲民任经理部长。社址设长沙市浏正街云阳

里》编辑部设东茅巷。内容偏重戏剧理论和戏曲历史，曾连载黄曾父所撰《中国戏曲之衍变》长文。撰稿者有刘守鹤、饶省三、黄苗八、王静斋、董仙航、何侗僧、陈予玉、田鼎如等人。原为八开铅印，一度因经济困难改为十六开。一直延续到民国二十七年“文夕”大火前夕停刊。

戏剧与电影　影剧不定期刊。为《抗战日报》副刊。民国二十七年(1938)二月创办，至六月共出刊十八期，由田汉、董每戡等领导的战斗演剧队研究组主编，写稿者有田汉、董每戡、黄芝冈等。刊登了黄芝冈《论时代剧的湘剧演出》和《旧剧中的汉奸意识》、王铁民《发动乡土戏剧的改革运动》、黄明《长沙戏剧界团结起来》等文章。

电影与戏剧　影剧期刊。每日一期。民国三十七年(1948)七月创办，至十一月共出一百三十九期。为《实践晚报》副刊，萧云端主编。发表了大量关于改良湘剧的文章，如《给改良湘剧打气》、《“联华”的改良湘剧》、《论湘剧改良观点》、《改良湘剧基本意见三点》、《希望于改良湘剧演员者》等；其他有《票房价值与艺术价值》、《影剧表演漫谈》、《旧剧改良小论》、《旧剧漫谈》以及剧目评论文章。

湖南戏曲　月刊。湖南省、长沙市戏曲改进委员会合办。由省戏曲改进委员会编审出版部组成《湖南戏曲》编辑委员会负责编辑工作。1951年10月15日出版第一期(试刊)。共出五期。三十二开本。刊载戏曲方针政策和剧评、剧本。

群众艺术——文艺生活　群众性文艺期刊。湖南省群众艺术馆主办，公开发行。1956年7月1日创刊，名《群众艺术》，四开小报旬刊(曾改周刊、半月刊)，1960年4月停办，出刊一百三十八期。1963年8月复刊，改三十二开本月刊。“文化大革命”中停办。1972年1月正式复刊，名《工农兵文艺》，复更名《湖南群众艺术》、《文艺生活》，并改为十六开本，共出一百多期。创刊以来，一般每期都发表戏曲剧本，有影响者如《风雪摆渡》、《假报喜》、《打铁》、《打铜锣》、《补锅》、《送货路上》、《园丁之歌》、《对象》、《牛多喜坐轿》、《相亲亭》、《姻缘错》、《八品官》等；并刊登戏剧评论、戏曲知识之类文章。前后担任编辑工作的主要有乔艺田、刘祥、陈寿庚、周峥嵘、袁家式、龙士靖、张引、唐健平、刘勇、任光椿等。

湖南文化报　文化工作期刊。1957年5月15日创刊，四开小报，大体为旬刊，出刊一年多。湖南省文化局主办，主编文诚生。编辑有方兰溪、杨坚、闵敏等。刊登了不少发掘整理戏曲传统的情况报道和关于正确对待连台戏、搭桥戏座谈会的文章以及其他戏曲评述。

湖南戏剧　戏剧期刊。十六开本。1958年12月创刊。为公开发行的月刊，由湖南

省戏曲工作室和中国戏剧家协会湖南分会合办，金汉川任社长，王大光任副总编辑。1960年4月停办，共出十七期。1980年4月复刊，改双月刊，先后由湖南省戏剧工作室、省戏曲研究所主办，《湖南戏剧》编辑部编。刊载戏剧专论、剧目评介、编剧体会、艺苑人物、表导演艺术、戏曲音乐、舞台美术、戏剧史料、工作经验、消息报道各类文章和整理、改编、创作的各类剧本。先后担任编辑工作的，有王大光、袁家式、闵敏、王光熠和王群、江正楚、刘祥、马焯荣等。

湖南戏剧增刊　戏曲不定期刊。湖南省戏曲研究所《湖南戏剧》编辑部编，以专号形式刊载研究、创作成果。1980年出第一本，至1982年共编印八本，内部发行。包括湖南高腔音乐讨论会论文专集《湖南高腔研究》、湖南地方小戏音乐学术讨论会论文专集《湖南地方小戏音乐研究》、总结三十年来剧本创作经验的《戏剧文学论辑》，以及《剧本》、《戏曲文学、戏曲音乐、表导演》、《剧种研究》等专号。分别由文忆萱、易扬、马焯荣、贾古、刘祥、乔德文担任责任编辑。

戏剧春秋　戏剧不定期刊。中国戏剧家协会湖南分会编。四开小报，内部发行。1982年5月25日出第一期(试刊)。至年底共出十六期。刊载戏剧评论、剧目评介、戏剧史料、演员介绍、随笔杂感、琐谈、趣闻、消息、报道各类短文。编辑朱力士。

戏曲导演学报　戏曲不定期刊。中国戏剧家协会湖南分会戏曲导演学会编，十六开本，内部发行。1982年出第一期。包括现代戏导演经验介绍、戏曲导演艺术讲座、戏曲导演理论探索、推陈出新、继承传统等专栏，刊文二十三篇。责任编辑蔡倜、高宇。

湖南省第二届戏曲观摩会演大会会刊　戏曲综合资料。会演大会编印。八开铅印小报。1955年12月7日至1956年1月23日共出二十一期。刊载会演期间的戏曲评论、剧评、舞台艺术创造经验、剧种介绍、艺人访问、湖南地方戏曲剧种调查简表以及评奖办法、代表团名单、获奖者名单、《新湖南报》社论，共收文章、资料二百六十余篇。罗合如、李啸仓、胡沙、黄克保、何为、龚和德、徐楚江、王照慈等均撰有文章。会演后选辑为纪念册。责任编辑陈青霓、周守忠。

湖南省1957年戏曲汇报演出会刊　戏曲综合资料。汇报演出委员会编印。八开铅印小报。1957年12月16日至1958年2月6日共出二十七期。包括报告、讲话、社论、短评、剧评和表演、音乐、舞台美术评论及杂谈、消息报道、得奖剧目名单等各类文章、资料二百三十余篇。装成合订本后，加收剧照、活动照片画页，并附代表名单。编辑凌一云等。

湖南省现代戏曲展览演出大会会刊　戏曲综合资料。展览演出大会编印。八开铅印小报。1958年12月20日至1959年1月10日共出十期。包括短论、短评、消息报道、剧评、表演、音乐、舞台美术、杂感等各类文章九十余篇。编辑王大光等。

湖南省1959年戏剧会演会刊　戏曲综合资料。会演办公室编印。八开铅印小报。1959年7月3日至8月16日共出三十期。包括大会工作报告、讲话、短论、剧评、表演、

音乐、舞台美术、杂谈、青年演员介绍、剧种介绍、消息报道、得奖剧目名单等各类文章、资料二百七十余篇。编辑王大光等。

湖南省第一届戏曲青年演员会演大会会刊　戏曲综合资料。会演办公室编印。八开铅印小报。1960年7月9日至8月4日共出十八期。包括讲话、专论、短评、剧评、表演、音乐、舞台美术、杂谈、青年演员介绍、消息报道等各类文章、资料一百六十余篇。编辑组长王大光。

湖南省1964年现代戏会演大会会刊　戏曲综合资料。大会秘书处编。四开铅印报。1964年6月18日至7月14日共出二十五期，发表各类文章二百三十余篇。刊登报告、讲话、发言、《新湖南报》社论、消息报道、剧评、表演、音乐、舞台美术文章外，还开展关于现代戏创作、上演的讨论，辟了"开路篇"、"更好地塑造正面人物形象"、"我演现代戏"、"关于讽刺喜剧如何体现时代精神的讨论"等专题。此外，还有"献计台"、"新人新事新风格"、"剧照集锦"、"舞台布景设计选"、剧目人物速写等专栏。总编金汉川，编辑有周峥嵘等十余人。

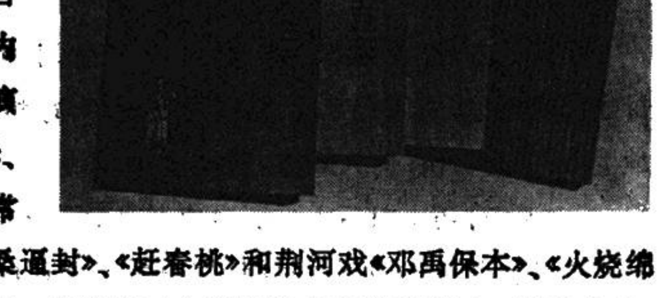
戏剧季节目报　戏曲综合资料。湖南省戏剧季节目报编辑室编。四开铅印旬刊。1980年9月20日起至11月15日共出七期，刊载省文化局举办的1980年巡回演出戏剧季剧目评介、演员介绍、消息报道、剧照集锦和戏剧评论、戏曲史料。编辑朱力士、汤师尧、陈寿恭。1982年复编不定期刊，于9月16日起至12月7日共出六期。刊载省文化局举办的1982年巡回演出戏剧季剧目评介、演员介绍、消息报道、剧照集锦、获奖名单和戏曲评论。编辑朱力士、唐挥之、汤师尧等。

祁剧教学演出纪念册　戏曲综合资料。祁剧优秀传统剧目教学演出大会、湖南省戏曲研究所合编。1981年3月成书，大三十二开本，内部发行。选辑教学演出情况记述、演出剧评、音乐与表演艺术研究、各行当表演技艺简介文章共二十二篇，评介了《昭君出塞》、《三气周瑜》、《秦府抵命》、《白门楼》、《黄忠带箭》、《打草鞋》、《柳刚打井》等剧目；并附有《祁剧当代艺师谱》等资料，书前有教学演出剧照、活动照片画页。责任编辑尹伯康。

辰河戏教学演出纪念册　戏曲综合资料。辰河戏优秀传统剧目教学演出大会、湖南省戏曲研究所合编。1982年1月成书，大三十二开本，内部发行。选辑教学演出有关讲话、报道、剧种简介、演出剧目简介、剧评、剧本文学和音乐、表演艺术研究、行当艺术简介、脸谱简介文章共二十六篇，评介了《九里山》、《三闯挡夏》、《痴梦》、《幽会·放裴》、《抢棍》、《凤仪亭》等剧目；并附有历代班社概况、当代艺师谱等资料。书前有教学演出剧照、活动照片画页。责任编辑尹伯康、李怀荪。

湘剧教学演出纪念册　戏曲综合资料。湘剧优秀传统剧目教学演出大会、湖南省戏曲研究所合编。1982年2月成书，大三十二开本，内部发行。选辑教学演出大会总结、报道和演出期间《湖南日报》发表的评论文章、大会艺术讲座发言、各行当表演艺术文章二十

四篇，介绍了《打猎回书》、《潘葛思妻》、《描容上路》、《黄鹤楼》、《水淹七军》、《射戟》、《猴变》、《新会缘桥》等剧目，以及生行“打鼓戏”、旦行“大脚婆戏”等有剧种特色的戏路；并附有湘剧班社、科班、已故名艺师简介。书前有教学演出剧照、活动照片画页。责任编辑谭君实、陈青霓。



常德汉剧荆河戏教学演出纪念册 戏曲综合资料。常德汉剧荆河戏优秀传统剧目教学演出大会、湖南省戏曲研究所合编。1982年6月成书，大三十二开本，内部发行。选辑教学演出讲话和剧种简介。演出剧目简介、剧评、剧本文学和剧种音乐、行当艺术简介文章共三十二篇，评介了常德汉剧《思凡》、《闹江州》、《八义图》、《采桑逼封》、《赶春桃》和荆河戏《邓禹保本》、《火烧绵山》、《打跛骡》、《反武科》、《寒江关》等剧目；并附有两个剧种的戏班科班简介、艺师小传。书前有教学演出剧照、活动照片画页。责任编辑尹伯康、杨善智、赵训科、贺修武。

轶闻传说

湖南地方戏，嬗递数百年，梨园掌故、轶闻、趣事、传说甚多。诸如优人讽谏时事，反抗封建统治压迫；梨园揭竿起义，投身民主革命，参加抗日宣传，奋勇献身，前仆后继；艺人苦难生活，同舟共济；前人戏德、情操，勤学苦练，名优比武献技等等，艺人代代相传，言之侃侃，听之易记，历来对后人有所启迪。虽史实殊难稽考，但其潜移默化作用，往往为正史所不能代替。乃从不同历史时期，各剧种不同环境，择有代表性的轶闻、传说记之，以略见一斑。

贺老总看戏　民国二十三年(1934)元月，常德汉剧清河科班演出于沅陵与桃源交界的凉水坪。正值军队过境，科班教师朱云霞准备带领戏班躲进深山。忽有士兵到班里传话："贺老总要看你们的戏，下午演行不行。"这士兵说话口气温和，朱云霞才放心答应。下午演的是《卸甲封王》、《七擒孟获》。戏刚开锣，几个士兵拥着一个身材高大的军官进场。那军官身穿短黄油布衣(雨衣)，取下油斗笠，坐在靠近出马门的前排，看的很入神，特别是演到孔明机智、宽怀大量和孟获顽强、莽撞处，那军官还常常翘起大胡子，露出笑容，与观众一起鼓掌称好。戏刚演完，只见士兵挑着一箩白米和大块肉送进台后，并给了三十元光洋。朱云霞赶紧说："一本戏只十五块"，要退回余款。士兵说："贺老总看了伢伢儿的戏很高兴，他分付过了，你们也是穷苦人，让伢伢儿打回牙祭。"班里老少都很感激。小学徒颇好奇，忙问士兵："贺老总是哪个？""你们是什么军队？"士兵答道："坐在前排穿黄油布衣的大胡子军官就是贺老总——贺龙。我们是中国工农红军，为穷苦百姓打江山的军队"。

田汉保镖　民国三十一年(1942)，湘剧名演员吴绍芝，于广西桂林组织中兴湘剧团，得田汉支持，并为之创作《新武松》一剧，宣传抗日救国，鼓舞民众斗志。该剧由吴绍芝扮演武松。一伙国民党特务得知，暗中策划闹事。公演那天，田汉鼓励大家"不要怕，要用武松打虎精神演好戏。你们只管演，我跟你保镖"。开演不久，台下果有人起哄，至武松出场，便有人冲上台企图绑架吴绍芝。忽闻一声怒喝"谁敢动手"！随着喝声，田汉身穿一套国民政府将官服大步上前，歹徒为其震慑。田汉道："艺人们宣传抗日救国，一片赤子之心，他们报国有功，凡是有良心的中国人，都应当尊重、感谢他们。你们是什么人，受何人

指使，敢来这里为非作歹？”当时有一歹徒佯称：“他们演戏，没有缴娱乐税。”田汉道：“戏班义演不售票，观众不请自来，缴什么娱乐税！”歹徒们只得转口道“误会，误会”。田汉接着说：“是不是误会，你们自然心里明白。回去对你们头儿们说，戏是我田汉写的，今后不许动这班艺人们一根毫发，如若不然，我找你们头儿到军委会政治部陈（诚）周（恩来）二位长官面前算帐，按破坏抗日、卖国投敌治罪。”歹徒们一听，一个个溜之大吉。于是重打锣鼓重开张，田汉一直站在台侧充当保镖。此后连演数日，田汉每日必到。

湘潭演戏发生械斗 清代，湘潭为湖南重要商埠，江西客籍商民众多。嘉庆二十四年（1819）五月初一，江西地方戏班在湘潭火神庙演戏，演员操江西地方土音，湘潭观众听之哗笑，江西人以为大辱。次日戏班转入江西会馆万寿宫上演，湘潭观众又曾哄笑。江西人复于翌日设剧，俟观众入庙后，戏演到中途，闭门举械杀数十人。市人闻讯往救，江西商民则于墙头倾倒糜粥以拒之。县人大愤，连日结四厂、断津渡，盘查操江西口音之客民，日夜寻斗，赣籍商民死伤无数，四境汹汹。湖南巡抚吴邦庆，急调协标步军进驻，穷治其狱，捕观剧或寻斗之闹事者。县人于江西会馆搜得人骨数十筐，追究赣籍巡抚吴邦庆偏袒同乡。吴令手下连夜将人骨倒入湘江，被人察觉，县人益愤，飞书京师，清廷派钦差到县查办。以各杀倡乱者一人，从者流徙十余人而告终。

唢呐将军 浏阳县南金刚头一带，是湘东有名的戏窝子。镇上有一座三元福主庙，攸县、醴陵、茶陵等县案堂班共尊为祖师庙，平常出案坐香，演戏频繁，往来戏班上庙、演戏络绎不绝，商贾云集，热闹异常。咸丰元年（1851），浏阳县哥老会兴起，官府惧怕百姓聚众谋反，接连张榜禁戏。本地案堂班艺人匡光明，外号匡胡子，有神唢呐之称。幼年曾在石霜寺一老和尚跟前学过一些武艺和医术，常为穷苦百姓救伤治病，热心帮忙，深得乡人爱戴。匡光明早有心起义，便暗中联络各地艺人及百姓，收藏武器计议起事。当年七月二十一日，三元福主神诞之期，匡便张扬演戏，引诱官兵入庙，聚义者早于四周埋伏。匡胡子一声喊“反”！亮出“匡”字大旗，枪刀耙棍，团团围住，杀得官兵无一生还。由是揭竿而起，杀贪官，劫团防，开仓放粮。短期内汇集两千多人，游动于湘赣两省边界。所到之处，百姓开心，官兵闻风丧胆。咸丰二年，太平天国农民起义军攻入湖南。匡光明便率部投在萧朝贵帐下，他行军打仗中，唢呐不离身，义军多唤匡为“唢呐将军”。太平军围攻长沙，匡光明率两千人马从南路进军石马铺。这是长沙城南门外一道重要军事屏障，清军派陕西潼关守将尹培立率四千陕西军屯守。由于兵力悬殊，匡光明决计偷营。白天，隐兵山后；等到黄昏，却在清兵对面山坡扎下大片空营，生起数堆篝火，只派少数兵勇巡营，而在山头伏兵千余，置火炮数门。清兵屯将尹培立以为义军兵少，在等待后续大军，旋探子报太平军并无后续跟进，尹建功心切，挥兵直扑义军营地，仅留兵丁数百屯守大营。清兵扑空欲返，山头乱箭齐发。匡光明则另率千余义军分兵两路，左右包抄，偷袭敌营。原约定以山头火炮为号，不料火药受潮，皆成哑炮。匡急中生智，摸出唢呐劲吹，号令冲锋，义军跃出，迅速包围敌

营。匡光明刀斩尹培立，清兵大乱。义军攻占石马铺。此后，匡光明屡建战功，成为出色将领。

花中喜抗暴投江 民国三十六年（1947）端阳节，祁剧著名女演员花中喜（本名罗德缘），在邵阳城里演《白氏盗草》。当时在邵阳称霸一方的国民党陆军某师师长陈光中在场看戏，见花中喜扮相俊美，唱腔甜润，表情生动，技艺精湛，便想收她为五姨太。没几天，陈光中指名花中喜到他的别墅去唱堂戏，演的是《打金枝》。花中喜深知自己一个柔弱女子，生在梨园，琉璃易碎，白璧易玷，向来言语谨慎，举止庄重，剧终告辞即走。陈光中却一再挽留，逼花中喜嫁给他为妾，花中喜誓死不从。陈光中淫威毕露，声言“今日你进得门来出不去”。正当陈光中欲行无礼之际，被其四姨太出来撞见，大吵大闹，花中喜才趁机逃出虎口。不久，陈光中派了一个副官到罗家提亲，限罗母三日后交人。第三天是农历六月初七。那天花中喜扮演《罗通扫北》中的陀萝公主，她精心化妆，打扮得格外漂亮。演出亦比往日更加妩媚动人。在观众一片喝彩声中把戏演完，然后同妹妹花中仙一道渡江回家，船到江心，她对花中仙道：“妹妹，回家告诉爹娘，莫为我伤心。”说完便纵身跳入江心。一代名伶，就此了结短暂一生。

许九出嫁 民国年间，祁阳一带花鼓戏有名男旦许九，身材婀娜，扮相俊美，表演妩媚动人，为人却有一副侠义心肠。某次，一花鼓戏班在某地演戏。当地有一恶霸邓某，垂涎戏班中一年轻女旦脚，几次差人说媒未允，便老羞成怒，借故扣住戏班，罚其演戏，不给戏钱。班人对此束手无策。许九得知，赶来搭班，遂与班人计议，当即对外张扬，戏班又新来一绝色女旦脚。次日，许九打扮登场，果然美貌无比，仪态万方，身段如迎风摆柳，唱腔如珠玉落盘，看得邓某两眼发呆，神魂颠倒。散戏之后，便差人向戏班班主捎话，只要留下新来女旦脚，余者皆可放行，戏钱照付。并当即送来两百元大洋作定亲彩礼。于是班主当着众人之面，几番进出找许九问话，许九几番推却，才点头应允。但要邓某依允两条：一要先放戏班上路，二不许缺少一文戏钱。邓某一口答应。旋由班人陪送许九至邓家，当下结清戏钱，依依告别许九。全班连夜起程，远走他方。次日，邓某与许九拜堂成亲。及至夜深，宾客散尽，邓某进入洞房，不见新娘踪影，唯见桌上留下两百光洋，一张字条。上写：“许九本男人，祁阳广有名。笑你瞎了眼，娶我来成亲。银钱退还你，我也不辞行。”

黄元才刀劈老郎神 湘剧黄元才办九如班时，见已故艺人蒋咏兰之子小碧云孤苦无依，收入班中。小碧云嗓音清脆纯正，绝顶聪明，元才悉心教授。未过几时，唱、做、念、打，技艺超群，凡戏过目默记如神，转身做来，无不维妙维肖。十二岁登台，首演《取荥阳》之刘备。当时省城报载其演出情景：“出口一个满堂彩，台下观众一口一个好。”此后元才更为器重，遂使小碧云道艺日趋精进，越唱越红。民国二十年（1931）秋后某日，九如班演于市内桃花井“潇湘第一台”。十九岁的小碧云，在观众雷鸣般的掌声中，演完他的拿手好戏《孔明拜斗》，转至后台卸妆，不觉身子一晃，惨叫一声摔倒。班人闻声上前搀扶，小碧云已

气绝身亡。黄元才闻信奔至，抱尸大呼"碧云"。一头栽倒在地，晕死过去。元才苏醒后，痛心疾首，迹近癫狂，跳起冲到老郎神位前，大呼"还我碧云"！并叫："老郎神，你为何不显灵？这样的人才你不保佑！我等天天敬你，供你，又有何益？！"顺手操起一把砍刀，照准老郎神主，一劈两开。

周三毛比武 清朝光绪年间，祁阳班名丑周三毛，戏路宽，文武不挡，以猴戏擅长；金丹桂班名丑蒋老五唱、做出色，尤以唱工戏见长。两人各有一路看家好戏，各自称雄一方。光绪二十二年(1896)，曾任台湾巡抚的唐景崧，在桂林组桂林春班，久闻周、蒋之名，同时接去入班，但难定谁为当场丑脚。遂与两人商定：比武当场。于是连演三日，各展所长。周演《秋江》，蒋演《大进宫》；周演《花子骂相》，蒋演《花子拾金》；周演《打草鞋》，蒋演《三搜索府》。比肩并美，难分高下。第四日，周三毛推出猴子戏《五行山》。该剧唱、做、念、打俱全。周翻筋斗、开打，均有高难之绝活，且别具一格地运用花脸的身段、旦脚的马路，与猴子的形体动作，融为一体，而将孙悟空的智慧、果敢、坚韧不拔和顽皮之性格演得活灵活现，赢得满堂彩。蒋甚是折服，自愧不如，便不再比，周亦谦让，自言唱不如蒋。唐乃以周当场。后有人问周猴戏出色之诀窍，周谓得力于猴。东安席保田家后花园，饲有一群猴子，周为演好美猴王，每去东安，必去看猴，常以演戏所得，买食物饲猴，以观其动作、习性、体态、神情。平日操练猴拳，熟读《西游记》，每有所得，择善为用，久练自然成法，得心应手，故能以猴戏独树一帜。

残疾乞儿学戏成名 清光绪年间某日，常德老郎庙外，一群乞儿在模仿戏场杀伐打斗取乐。内中一乞儿蓬头赤脚，身披一破麻袋，扮演王彦章，手执讨米棍当铁篙，连做带表，嗓音洪亮，一边口念锣鼓经，一边追跑。老郎庙总管萧盛保一旁静观多时，召乞儿近前，谁知这乞儿右眼已瞎，脸上老大一肉疱，左手又是瘫子。问其姓名来历，仅知为王姓孤儿，自湘西行乞至此。萧盛保将此乞儿带到天福班金字科，嘱教师莫升福收他为徒。莫见王儿模样，连连摇首。萧当即立下字据，说道："一切由我负责，你只管教戏。"莫碍于萧乃常德戏界头人，只好婉言说："暂莫拜师，先试试看。"三月后，金字科娃娃班演于常德，王儿一出《斩雄信》，赢得满堂彩。次日，莫先生带王儿至老郎庙拜谢恩人萧盛保。王儿磕头之际，不料背上连挨三棍，痛楚难言。萧道："戏演得好，也要挨打，要你久远记住，莫骄莫躁。"从此王才正式向莫先生拜师，取名金奎。此后，金奎始终刻苦自励，后来竟成为常德汉剧唱工奇才。他用本嗓独创花脸唱派，兼擅生、旦、丑各行唱工，以绰号"王瘫瘫"蜚声剧坛。

神叉手 祁剧艺人廖惠香善打叉，人称神叉手。瑶山猎手龙某也善使钢叉。光绪初年，龙某为首邀班唱《目连》，但要求戏班订约打叉不能失手。失一叉，戏价减半；失二叉，不给戏钱；失三叉，留瑶山习叉三年。廖惠香当时在荣庆班，便告诉管班同意定约。龙某暗地砍大楠竹作台柱，外用红纸对联包裹。不料演出时廖惠香仍然叉叉得手，龙某大为

意外。事后，龙去廖卧室探望，只见他的床对面有三点线香火光，廖先在床上连放三叉，香火尽灭，龙失声称好。两人见面，龙某问廖如何能叉中竹柱，才知道廖惠香根据写班订约条件，料到有高人相试，前一晚便暗中在竹柱上准备放叉的地方，用钢钻钻孔，仍用红纸裹住，只在钻孔处的红纸上点了几个小白点，演出时，只要照白点放叉就行了。龙某对廖的技艺极为佩服，立即设宴谢罪，并拜廖为师。

纵死不能丢戏规　清代末叶，巴陵戏名生脚吴禄常，一生唱戏重艺轻利，极重戏规，从不因庙台、草台、戏园、堂会，钱多钱少或暑热严寒而对戏中一板一眼、一招一式、穿戴服饰、砌末等等稍有偷减松懈。年逾花甲，身染痰疾，仍搭班演戏。某年，数九寒冬，病情加重，随班至某庙台演戏。大雪纷飞，寒风刺骨，当地乡绅点他拿手戏《打鼓骂曹》。该剧祢衡须赤膊登台，班友乃劝吴禄常改着打衣演唱。禄常道："我禄常唱戏一世，没错过规矩，今天就是死，我也得按规矩演。"说完他脱光上身，风雪中打了一路长拳，接着锣鼓催场，他抖擞精神，出场亮相，气势不减当年。两手击鼓，纯熟圆活；大段演唱，字字铿锵。观众纷纷喝彩。初时班人提心吊胆，手提火炉围满台侧，想为他驱寒。却见他一路演来，全身冒汗，红光满面，光彩照人。剧终，全场鞭炮喧天。禄常转入后台，立即昏倒，从此不起，未几谢世。

刘海上树　民国三十六年(1947)冬，长沙花鼓戏西湖路名艺人何冬保，率领仅有十一人组成的胜利班在沅江草尾镇东街演火神戏，西街同时聘来一个八十余人的大戏班与之唱对台。第一天，胜利班演《青龙桥》，人少，服饰行头简陋；大戏班演《六国封相》，人多，冠服鲜艳。观众都被大戏班吸引过去，胜利班败兴收场。当下何与众人计议，次日搬演当地群众十分喜爱的《刘海戏蟾》，并将原本只有唱词中体现的"九尾狐狸"，幻化为九个美丽的少女，上台追赶刘海成亲。人不够，借来茶楼伎女及服饰行头，又将本班杂役喻胖子扮丑大姐，并从庙里借来大锣大鼓，连夜牵踩。次日，让对方先开锣，然后擂起大锣大鼓，先由"大姐"登场，接着八个花枝招展、体态娇娜的妙龄女郎挨个出台，载歌载舞。如此众多女旦出场的花鼓戏"大砍樵"是破天荒头一回。对方台下观众回首一望，如潮水般掉头涌过来。接由何冬保扮刘海出场。他那韵味醇浓的花鼓唱腔，矫健的民间舞蹈，素为群众喜爱，加上一群美貌狐仙的追赶，刘海东躲西藏，狐仙围、追、堵、截，歌舞翩跹，顿使人耳目一新。最后众狐仙将刘海团团围住，无路脱逃之际，何冬保灵机一动，即兴跳起，顺着台前一根柱子梭了上去，三、五下就爬到顶点，下面众狐仙围着团团起舞。这突如其来的新奇场面，看得观众眼花缭乱，目瞪口呆。有的观众叫喊"刘海上树了"，有的叫喊"刘海莫下来"，全场喝彩，鞭炮声此起彼落，热热闹闹演至终场。花鼓小戏班头一次在大戏班面前占了上风，全班人将何冬保抬起来庆贺胜利。

假的也太做恶了　民国二十七年(1938)，文华班在常德鼎盛戏院演出《抱炮烙》，由刘继宝扮纣王。剐了赵启之后，纣王狠狠地说："擅闯九龙大殿，照炮烙施行！"幕后夏照叫

道:"臣有本启奏。"纣王暴跳,"好哇,不怕死的都来!"在紧锣密鼓中,冷不提防,有一抗日军官跃上舞台,抢在夏照之先冲向纣王,吼道:"你把臣子都搞死了,谁来保你!"挥手直打纣王两耳光,骂不绝口。刘继宝一时怔住,台下早已哄然。戏班中人赶紧出来劝解:"老总,这是演戏,是假的。"军官仍余怒未息,愤愤地说:"假的也太做恶了!"这才跳下台去。

再翻两个筋斗　民国年间,巴陵戏著名跻旦周光钱,幼功扎实,好胜心强,从不在人前示弱。有次,演《女偷》,他踩着跻拿顶,爬上三张叠起的方桌,然后后空翻下。不料,脚下一滑,摔了下来,砸落两颗门牙,鲜血满口,少数观众喝起倒彩。他急忙站起身来,把鲜血和牙齿一起吐掉,又往上爬。检场的看见,关切地说:"你牙齿都摔掉了两颗,何苦再来呢。"他头也没回,一边往上爬一边说:"牙齿掉了也要再翻两个,我不能丢一班人的脸。"他毫不气馁,准确地翻了两次。顿时,台下鞭炮齐鸣,掌声雷动。

朱瑞宝削发　清光绪三十一年(1905)农历三月十五财神诞日,衡阳老春华班在财神殿唱戏。台下观众云集,万头攒动;台上名角荟萃,各显身手。演至《赶狗上路》一折,丑脚朱瑞宝扮演李狗儿,刚一登台,未念数句白口,台下起哄,连呼"换角"。一片吼声中,朱跌跌撞撞奔进后台。及至换上同班名净张保和反串的李狗儿,台下竟鞭炮声、喝彩声响成一片。朱遂连夜出走,至浙江宁波某寺出家。此后,他藉化缘之便,遍游江浙各地观剧,悉心钻研,反复揣度。回到寺中,暗中观览各种剧本。如是五载,还俗返乡。宣统二年(1910)农历九月的一天,老春华班在衡阳蓝田桥演《目连传》连台大戏。朱瑞宝赶至演出地点,请求让他顶演《赶狗上路》一折。班主陈春府及全班艺人见朱五年后忽出,举止、谈吐大异往昔,便答应了他的要求。翌日,朱又扮演李狗儿上场,同班艺人皆拥至台口观看。只见他踉跄出台,几个跌步,一回首、一翻身,即将李狗儿被赶出店门的情景表演得神态逼真。顿时,台下台上,掌声雷动。接着他一口气喷出几十句连珠般的念白,全是即兴编来,字字贴切,句句风趣,且抑扬有致,气口满足。致使台下观众、台上同行看得如痴如醉,掌声不断。演毕,众同行纷纷向他道贺。班主立即聘他为当场丑脚。

武先亨咽糠　武先亨是辰河戏溆浦路子的名旦。《琵琶记》是他的拿手好戏。一次,他在某处演唱该剧中的赵五娘"咽糠"一折,主东不放鞭炮,不给赏号。次日重点"咽糠",武先亨十分卖劲,演得一丝不苟。不料主东态度依然如故。散戏后,武先亨独自沉思,究竟哪点功夫不到堂呢?于是他找来一碗米糠,试着下咽,发觉咽糠时无水不能下喉。第三天再演"咽糠",他便加进了一边咽糠、一边喝水的动作。于是鞭炮跟着就响了。

南叫天请教老石匠　民国二十年(1931)间,以"云遮月"的嗓音被人誉为"南叫天"的湘剧著名生脚言桂云,在《收姜维》一剧中扮演诸葛亮。这出戏是他各处闯码头的打炮戏。一次到丁字湾演出,不但炮未打响,还连罚重演三天。言桂云百思不得其解。于是去请教一位老石匠,老者只说了一声"诸葛一生惟谨慎",再无二话。言桂云仔细琢磨这句话的含意,终于悟出一番道理来。原来他在表演孔明传令魏延一段戏中,只注重舞台节奏和气氛,忽

略了"诸葛一生惟谨慎",凡事周密而细心的人物内心活动,号令魏延时,拿起令旗不假思索地往对方一掷即过。这表演本是全剧中的一个细节,常为人所忽视,一般作大套活处理。言次日再演此剧时,孔明号令魏延之后,不慌不忙拿出令旗,先看魏延一眼,再看看令旗,稍加思索,觉得此举非魏延莫属,然后果断的将令旗一丢。这两看、一沉思、一丢,人物谨慎、周密的内心活动,点送得清清楚楚,表演亦恰到好处。台下终于响起了热烈的掌声、鞭炮声。

帅福姣踩跻出新招　清光绪年间,湘剧艺坛号称"三姣"之首的著名旦脚帅福姣,素以跻路碎步走台边撕一字称为一绝。一次到丁字湾演《穆桂英打围》,当地好事者在扎草台时,有意将台边用一根竹篙扎成。竹篙细而圆,软而闪。帅福姣先在上面试了一试,颇觉为难,班人为他捏了把汗,劝他如过不去不要勉强,他说事到临头,奈河桥也要过。演出时特别小心,一路跻步,身体有些晃动,且在跨一字时,竹竿摇晃摆动,险些跌倒。观众掷草鞋上台,罚其次日重演。散戏后,帅福姣装也不卸,反复在台边上走来走去,控制平衡,摸索要领,终于功夫不负有心人,已有十分把握。接着他又发现竹竿有弹性的特点,借助这个特点,他脑子里冒出一个更大胆的设想。他果敢地试着翻起来,失败一次,总结一番,直到东方发白,方才高高兴兴地下装。次日再演《打围》,台下人山人海,鼓乐声中,但见帅福姣英姿飒爽走在台边上,不独碎步跻路撕一字比往昔更矫健,同时一字过后,紧接着甩出一个漂亮的空翻,稳稳当当地落在台边上。顿时台下鞭炮声、喝彩声经久不歇,一代名伶的一道新招,就此脱颖而出。

再复《蓝桥》　清末,岳阳杨林地方有一告老还乡的官绅,名叫万柳成,人称柳三爹,威服一方。为人古板,从不看戏,尤忌"花鼓淫戏",认为伤风败俗。自他告老还乡之后,当地便不敢接戏班演戏。有一次,本村一些不怕事的青年,瞒着柳三爹,在某屋场搭好了戏台,接来了一个花鼓戏班,深夜偷偷上演《蓝桥会》,观者人山人海。不知什么时候,突然发现柳三爹拄着拐杖站在人群中,且一步一步往前挪,众以为定会闹个不欢而散,忙通报为首青年躲藏起来。至戏终场,仍不见柳三爹发火,以为将在明天发作。几个青年忙去拆台,只见柳三爹还未走,便小心近前赔笑道:"三爹,今天接戏班,事先冒禀报,望您老大人莫见小人过,我们马上就拆台……"柳三爹道:"莫拆了,明晚还唱一本,戏钱归我出,伙食由我包。"青年仍不敢相信,试探道:"明晚……唱什么?""再唱《蓝桥》,这戏唱得好,很有意思。"青年喜出望外,次日由柳三爹出钱、打酒、买肉招待戏班,又唱了一本《蓝桥》。老夫子看得津津有味,一胆大青年上前凑趣道:"三爹,戏唱两本为关门戏,兆头不好。"柳三爹将手一挥,说道:"那好,明晚再复蓝桥。"此后杨林演戏,三爹必看,后来杨林成了岳阳花鼓戏窝子。

没有丢印　清朝光绪年间,平江县路口镇对岸新建大滩庙落成,邀巴陵戏某班开台。一日,演新剧《失徽州》,敷演太平军攻打徽州,代理知州李次青(号元度,湖南平江活

口人)弃城而逃，一路丢盔卸甲，狼狈不堪之故事。剧中李次青由丑脚扮演，表演甚夸张，尤以“丢印”一节戏，丑态百出，令人捧腹不止。不料告老还乡的李次青当时就在台下看戏，对这种揶揄，甚为尴尬。散戏之后，便自我解嘲地说：“我当年丢徽州，败是败了，却没有败得如此狼狈，至少没有丢印。”

“哈哈”当“花边”　童德堂是二十世纪三十年代常德戏班的名生脚，尤擅杂须脚色，嗓音好，善于以笑表现人物。或哈哈大笑，或嘞嘞低笑，凡冷笑、阴笑、奸笑、狂笑、谑笑、憨笑、痴笑、耍笑、媚笑、苦笑、疯笑……无不入木三分。尤以半边脸笑半边脸哭之特技一时称绝。抗日战争前，他搭紫云班在湘西洪江等地唱戏。一天路过当铺，铺里老板见他愁眉苦脸，问他何故。童说“穷得没钱用了”，老板劝他拿点东西出来当点钱用。童说：“赤条条人一个，有什么东西可当？”老板戏谑道：“把你的‘哈哈’当了。”童听了哈哈大笑道：“哈哈也能当钱？”老板说：“能当，不过往后你唱戏就不能再打哈哈了。”童道：“能当就当，饱了肚子再说。”对方便说“拿笑来”。童德堂当下一串哈哈，道不尽内中几多酸辛苦辣，得了几块“花边”(银元)走了。当晚唱《盘河桥》，童饰公孙瓒，戏到该笑处，童却缄口无声。顿时，满场哗然，有人上台追问，方知他的哈哈进了当铺，热心的观众立即凑钱给他将“哈哈”赎了回来。于是重打锣鼓重开场，台上台下腾起一片哈哈。自此童德堂的“哈哈”当“花边”的故事便流传开了。

吃萝卜杠杠　民国十六年(1927)，阳戏艺人杨发友、李岩匠、油菜花等，在凤凰县棉寨财主陈老八家还傩愿、唱阳戏。开锣两日，主家杀猪宰羊宴客，而给艺人开饭餐餐尽吃萝卜杠杠(萝卜丝)，艺人相约于次日晚台，“贺”东家一出戏，不取戏钱。按当地规矩，送戏皆由班中自定戏码，戏班次日乃演《张光达上寿》。戏演至张光达臭骂舅子为人刻薄狠毒，嫌贫爱富，不让其入席时，扮演张光达的艺人有意夸张为只准其蹲灶角吃萝卜杠杠，观者解其意，纷纷向陈老八投以谑笑。陈在众目睽睽之下困窘不堪，情知上当，又不便发作。次日开餐，乃请艺人与宾客同座。

三请邓如鹊　祁剧名丑邓如鹊，绝技在身，驰名艺坛。平日最重义气。清光绪末，四喜班在东安沙口铺唱戏。当地某豪绅的三姨太，强邀班上小生唐某至家，以结兄妹为名，意存苟且，唐婉言拒绝，借事离去。那个姨太太便向丈夫哭诉，反诬唐调戏她。豪绅激怒，聚族人百余，务获唐某以泄忿。邓如鹊护唐越垣潜逃。豪绅扣押戏班行箱而索唐于邓。邓诉之县官，反遭责罚，戏班被罚款，唐某被通缉。邓深感世道坎坷，人心险恶，愤而出家，二十年足不履城市。民国十二年(1923)，席新春起“楚南新贵舞台”，四处罗致名角，欲与“大舞台”争胜负。派人去祁阳接邓如鹊。邓以脱离舞台多年，技艺生疏为辞。第二次派人牵马去接他，邓以年老多病，婉言谢绝。第三次又用轿子去接他，邓已外出，只见留下的诗句：“粉墨生涯久，江湖陷阱深，无求即是福，不作出山云。”后不知所终。

谚语、口诀、行话

湖南地方戏曲的谚语、口诀、行话颇多，涉及面广，从生活到艺术各个方面，无所不有，只能着重就地方特色鲜明、与艺事活动有关、有一定认识作用且流传较广的常用语，选例记述。

谚　　语

湘剧谚语　流行于湘中、湘东及赣南。

哼得三出高腔，快活一世。　湘剧高腔，语言性强，容易上口，曲调婉转绮丽，感情色彩浓烈，市人信口皆能哼唱几句。

湘潭高腔当饭吧。　湘剧高腔剧目，连台整本戏多，庙台演出，戏班中间腰锣吃饭，观众常常为了接看下本，腰锣后亦不离剧场回家吃饭。

二九一十八，到处有饭吧。　早期湘剧戏班规模小，一般按三生、三旦、三花“九人头”体制，后逐渐增加文武场面、管箱、伙房等，共十八人左右。

戏要好，长沙找；戏要饱，浏阳跑。　省城长沙人文荟萃之地，湘剧名班、名角、名戏、名技多集中在此，而浏阳则为湘剧“戏窝子”，钻乡班多，流动性大，节目轮换快，剧目极丰富。

打不死的蔡伯喈，杀不死的蔡鸣凤。　指湘剧《琵琶记》(最后一折为“打三不孝”)与《杀蔡鸣凤》，为经常上演剧目。

生脚要迷死人，旦脚要爱死人，花脸要吓死人，小丑要笑死人。　对湘剧各行演员之要求。

生脚怕《表功》，旦脚怕《打围》，丑脚怕《活捉》，花脸怕《龙棚》。　湘剧《秦琼表功》、《穆桂英打围》、《活捉三郎》、《打龙棚》，为各行本功重头戏，唱、做、念、打，各有侧重或并重，或有绝活，表演难度大。如《打围》一剧，旦脚有连踢四十八腿亮跻底的跻子功及踩跻走台边等高难动作。

法饼一声喊，铜锣烂只眼。　大法饼(艺人诨号，真名佚)为清代长沙湘剧仁和班著名大花脸，为喊叫做派首屈一指的代表人物。据传其嗓音惊心动魄，可震破铜锣。

广老一双眼，杜三一副板。　长沙湘剧艺人广老和杜三（诨号，真名佚）两人均为清代著名演员。大花脸广老唱戏以双眼灵活有神著称；小生杜三则以板眼最稳传闻至今。

师傅的板子好挨，大河里戏难唱。　"大河里戏"指湘江沿河各大集镇码头，如靖港、铜官、丁字湾等处，观众对演员表演特别挑剔，事先预备一箩鞭炮，一箩烂草鞋，表演佳妙者，鸣炮祝贺，稍有不周或失误，草鞋、土块向台上演员飞掷而来，故一般艺人视沿河演戏为畏途。

祁剧谚语　流行于湘西南及两广边境。

祁阳子弟遍天下。　祁剧流行地域广，清乾隆时已有班社到福建、江西、广东、广西演出；光绪初祁阳班又曾随左宗棠部将的军队到新疆演戏。

打不过东安，唱不过祁阳。　湘南东安县是武术之乡，祁阳则是祁剧根据地，唱戏出名。

何家冲有假天子地，不出假王，便出假帝。　相传祁东何家冲有块假天子地，原因是此处出了不少祁剧名演员，如小生何景祥、何月波、何翠福，生脚何三益、何观品、何少云等，都是何家冲人。

唱好一出《虹霓关》，好闯江湖好搭班。　祁剧《虹霓关》为旦脚重头戏，唱、做、念、打并重，喜、怒、哀、乐齐备，一向视为检验当家旦脚本领之剧目。

旦脚好不好，看演《灵芝草》。　祁剧《盗灵芝草》，有大段阴皮（反二簧）、繁重武功及吐蛇珠、吐蛇舌等特技表演，亦为检验旦脚本领的剧目。

生脚怕《当铜》，小丑怕《辞庵》，花脸怕《扑桌》（《秦府抵命》），小丑怕《活捉》。　以上四剧为祁剧各行本功重头戏，如《扑桌》中花脸表演有扑桌、丢桌等特技，表演难度大。

常德汉剧谚语　流行于澧水、沅水流域。

春华班的戏不要问，小婆子挨棍。　《赶春桃》一剧中有旦脚挨棍之精彩表演，是清末民初春华班常演剧目。

张金榜三不脟，演戏不脟，见忠臣不脟，见女人不脟。　张金榜为清末民初常德汉剧著名小花脸，自幼跛足，从艺后，颇善藏疾。

日食千家饭，眼观万人喜，锦绣包穷骨，死无葬身地。　旧时艺人素以观众为衣食父母，以自己的演技逗人一喜，上台锦袍加身，下台衣不遮体，被社会视为"下九流"，不准入族祠，亦不准上族谱，甚至族谱规定"戏子"死后不得葬入族人公山。

生脚要惊人，旦脚要媚人，小丑要笑人，花脸要吓人。

有不有夜戏，但看台上挂不挂撮箕。　清末民初，常德汉剧逐渐由演日场发展至演夜场。初时不张贴海报，只在日场最后一出演完检场时，将台上桌围撩起，挂上一只撮箕，则表示当夜有夜戏。

巴陵戏谚语　流行于岳阳、平江一带。

岳舞台的戏，唱死无人替。　岳舞台为民国年间巴陵戏名班，阵营整齐精干，班中人各有一路看家戏，他人难顶替。

一班狮子一班龙，一班戏子一班人。　巴陵戏各戏班各长于一路脚色、一路戏，形成了各自的独特表演艺术风格。

梨园梨园，离了又圆。

大班、小班，每年腊月二十三。　湖南各地戏班，过去每年重组一至二次甚或多次，各地习俗不同，大多在每年六月及十二月下旬两期过班，巴陵戏为腊月二十三过班。

名师出高徒，佁师傅带出好徒弟。　“佁”读如“邹”，为湖南方言，意即“孬”，某些艺人不善登台表演却长于课徒。

台下撕破脸，台上照样演。　演员上台出马门，即是剧中人，不能将个人意气带入剧中，艺人视为艺德。

辰河戏谚语　　流传于湘西溆浦、洪江、浦市一带。

辰河三名角，都是黑脑壳，好比汉三杰，张良、韩信与萧何。　民国初年，辰河戏三个著名花脸，即洪江安启家(辰河戏上河路)，浦市米殿臣(辰河戏中河路)，溆浦刘子焕(辰河戏下河路)，代表辰河戏花脸三个流派，技艺各有千秋。

花脸兴嚷，生脚兴讲，小花脸要跳，旦脚要俏。

唱得好，吃戏饭，唱不好，吃气饭。　意即唱戏道艺要精，否则只能贴烂靠边，充当下手。

金打杂，银管箱，玉石小锣天伙房。　指戏班辅助性工作人员工作的重要性。

长沙花鼓戏谚语

七紧八松九逍遥。　旧时花鼓戏，由对子戏发展至“三小戏”，戏班规模较小，多为七至九人。

打不得“吟腔”，莫进益阳班。　“吟腔”是长沙花鼓戏益阳路川调中特有的一种花腔，字少腔多，十三个小节加一个半哀子，故又称“十三板半腔”，为益阳花鼓戏所特有。

耍不好“条凳”，难唱宁乡戏。　“条凳”是花鼓戏《书房调叔》中的道具，叔嫂相追一段表演中，须不断转动两张条凳，调度奇特，身法优美，宁乡路花鼓戏擅长此类表演。

东乡出蛮汉，西乡出小旦，南乡出煤炭，北乡出鱼担。　浏阳民谚。该县西乡，从前民间花鼓戏班多，出过不少旦脚，在浏阳、株洲、湘潭、长沙等地颇有名气。

大小剧种通用谚语

戏文戏文，演戏先通文。

师傅引进门，修行在自身。

师傅开错门，一世“佁根”一世穷。

学戏不难，一不怕热，二不畏寒。

师傅教徒弟如同牵线，功夫要靠自己练。

内练一口气，外练筋骨皮。

学唱三年哼，学演三年疯。

勤学苦练，身轻如燕。

戏哼千遍，声音自然。

拳不离手，曲不离口。

台上走一圈，台下练三年。

三天不打手松，三天不唱口生。

不学个好，就学个饱。

闲时莫偷懒，省得台上翻白眼。

戏要好，问三老。

不怕无人请，只怕艺不精。

艺高胆大，走遍天下。

场面半台戏。

重生吃生，重旦吃旦。

不象不是戏，真象不是艺。

似我非我，非我又是我。

看我非是我，扮谁却象谁。

一台无二戏，角色无大小。

演戏不动情，唱死劳空神。

唱不尽的戏，学不尽的艺。

少年学戏不用功，老来讨米背竹筒。

上台精气神，不象有三分。

身法出于手脚，面功出于眼睛。

冻死的旦脚，热死的花脸，唱死的三生。

唱戏的疯子，看戏的癫子。

唱戏的徒弟，看戏的师傅。

救场如救火，切莫分你我。

舍得脸，救得脸。

舍得用功，道艺精深。

台下一见仇，台上手挽手。

戏子无年节，走到哪里哪里歇。

庵堂寺观，戏子一半。

口　　诀

念白、唱腔口诀

勤"洗口",别乡音,尖、团、清、浊要分清。　地方大戏,以某一地方官话为舞台语言基础,但统一用中州韵,剔除土字乡音,发声按尖、团、清、浊四类归字归韵,统一规范正音,艺人称之为"洗口"。

咬字要清爽,单、双、空、实、满。　祁剧咬字口诀。

九酒贤前分单双,黄王江上想姜汤。　大戏剧种语音归类之绕口令。

道念规插宾,晋怀苏韵哼。　湖南地方大戏练口齿之绕口令。

拗三不拗四,翘上不翘下。　指板腔体唱词平仄和韵辙。艺人称不合平仄的唱词为"拗口",不合辙为"翘起"。

口齿要清,莫在喉咙里面打转身。

归字归韵,其字必正。

字是骨头腔是肉。

字正腔圆,气贯丹田。

千斤白,四两皮。("皮"指唱)

高唱入云,轻哼入神。

以情带声,声声动人。

台上哼一声,隔河要听清;但见人张口,相知万般情。

表演身法、技法口诀

紧身斗榫用暗劲,活而不乱须带零。　湖南地方大戏程式动作基本功训练口诀。包含运气、运功、全身各部位张缩控制。动作准确、严密、协调、完整如斗榫;花样变化得心应手,但必须圆范。"带零"即指动作必须圆。亦有"尖身拗式,僵而不死"之说。

喜、怒、哀、乐把得准,全靠练好内八功。　常德汉剧、荆河戏、巴陵戏表演技法口诀。

手眼身法步,样样不离谱。

收腹挺胸,自有精神。

移步换形,不可散神。

腾步摆步,移方就圆。

跳打要轻,对仗要清。

跳动闪挪,干净利索。

举步要稳,动作要风。

欲左先右，欲前先后，欲上先下。

阴出阳归，鸳鸯戏水。

眼随手走，手、眼、神三到。

手眼一根绳，里外一根筋。

要得眼睛活，夜夜看香火。

花脸出台三声炸，神鬼听了都害怕。　指大花脸喊叫做派，出场“呀哈”三声吼叫，先声夺人。各地方大戏通用口诀。

正生正旦一块柴，花脸出来面朝天，小旦出来软呀软，小花脸出来满台钻。　辰河戏行当用语。

笑莫露齿，话莫高声，坐如尊佛，行不动裙。　大戏剧种通用之正旦表演口诀。

移步金莲风动裙，张唇启齿眉观音，接人待物含微笑，名门闺秀女千金。　大戏剧种花旦行表演口诀。

花旦要好，紧记娇、妖、俏。　巴陵戏花旦表演口诀。

婆旦分贫富，手脚不相同，富贵尊荣豪放，贫婆三弯三弓。　巴陵戏老旦表演口诀。

文武场面口诀

斗米胡琴担米箫，唢呐笛子一早操。

鼓是龙头钞是板，小锣舌头锣填眼。

打锣如同怀中抱月，打钞如同捧香，打小锣如同拈姜。　湘剧武场面口诀。

打钹要打龙张口，打锣要打凤点头，打鼓要打鸡啄米，打小锣要打狗扒沙。　辰河戏武场面口诀。

戏规、戏德口诀

戏无规矩，不成方圆。

龙不现爪，旦不露体。

宁穿破，勿穿错。

椅坐半边，形态自然。

前台闹台响，后台亮巴掌。　打闹台两通之后，开始化妆。

穿戴不清莫上妆，站位不明莫上场。

锣鼓未归箱，花旦莫下妆。　岳阳花鼓戏口诀。

吹拉弹唱一台戏，切莫闹意气。

“敖”师傅也会走皮，快马也会失蹄。（“敖”即好）

出台要攒劲，心里有观众。

同台唱戏要帮忙，莫打顶板莫翻场。

唱戏认真，出死入生。

行　话

打对台。　同一演出场地，两个戏台，两个戏班，同时竞演。

打窜台。　同一演出场地，数座戏台，数个戏班竞演。

大会串。　因某项活动，由主事者组织当地戏园、戏班会演。

滚龙戏。　旧时达官贵人，庆祝生辰，连日浃旬邀戏班轮番竞演，艺人称为唱滚龙戏。

挂锣戏。　钻乡班转点，前站先至，将锣挂于台上，表示当日有戏。戏班赶到，先为主东演两出杂戏，名为挂锣戏。

开荒戏。　师傅课徒，第一出启蒙戏。

打厂。　村镇演出转点，派人打前站称打厂。

丢青。　戏班在乡下转点，前行者每遇岔路口，为使后面人不走错路，必摘根树枝丢在应去的路上，谓之丢青。

挂单。　旧时大戏班演员宿舍称为“官店”。外地艺人投宿者，须将姓名、身份、到达日期写一纸条贴于官店中水牌上，谓之“挂单”。一经挂单，“官店”便有义务供来人数日食宿，临走时酌赠路费。

戏篓子。　戏曲知识丰富渊博，熟谙戏文、剧坛掌故之老艺人。

埋鸡脑壳。　艺人抄录剧本时，有意打乱顺序，或用其他办法使旁人无法看清，谓之埋鸡脑壳。

放水。　演出中，演员即兴加白加唱，称为放水。

救场。　演出中，某角误场或发生意外，临时改换角色。

马前与马后。　演出中，催台上演员加快速度称“马前”；因故或某角误场，嘱台上演员放慢演出节奏称“马后”。

听场。　候场。

赶场。　一人同日两处有戏，甲台演完一出即赶往乙台演出。

赶角。　一人饰两个以上人物，须赶妆，抢妆。

催场。　通知演员候场。

摆场。　由台杂作演出准备。

九龙口。　戏台上文武场面之鼓师坐处。

大边。　出场边。

小边。　下场边。

正场。 戏台中央区域，或叫中场。

偏场。 置桌椅于戏台一侧。

内场。 置坐椅于桌后。

外场。 置坐椅于桌外。

剥皮。 同台演戏，配角演技或演出效果超过主角，则谓主角被配角剥皮。

打瓜精。 旧时艺人领了本家包银，未经本家同意，暗自离班、跳班。

拉弯。 唱戏。

弯正马。 唱戏的人。

坯弯。 唱大戏。

米弯。 唱小戏。

坯乐和。 湘剧。

躲躲乐和。 花鼓戏。

羊弯。 阳戏。

傩弯。 傩戏。

皮弯。 弹腔戏。

花弯。 杂戏。

跳弯。 跳加官。

正弯。 正本戏。

票弯。 送子戏。

开马。 打开台。

开皮。 开唱。

拉丝锦。 拉琴。

捶皮或叮嗵。 打鼓。

云响子或闷子。 唢呐。

天牌或发头。 生脚。

无头。 老生。

地牌或包头。 正旦。

亮壳子。 花旦。

兜脚或毛头。 花脸。

苍妈。 老旦。

甲子乙或卡头。 小丑。

玉头。 小生。

优正马。 很好。

佁。　不好。

飘郎。　胡子。

掌圝。　打鼓佬。

越线。　唱错了。

马起。　停止。

马了。　戏唱完了。

登万庄。　上台。

下川弯。　下台。

其　　他

长沙老郎庙红簿序

昔闻老莱至孝，戏彩服以娱亲；优孟微言，假衣冠而谏主。列秦宫之钟磬，骊山渐换新声；习汉室之官仪，象泽早传荒裔。然而史文梼杌，无非去辂椎轮；诗教萌芽，犹是蒉浮土鼓。自李唐开元正乐，始编法曲而置梨园；迨金源（元）大定分官，遂进班途而承花宴。元时院本，盛推郑、白、开（关）、王；明季歌筵，别出京、黄、昆、弋，臧晋叔中兴曲学，变成百种南宗；叶广庭最负知音，梦想九宫北调。于是承平歌舞，比于颂雅之兴；文物声明，托于俳优之事。如我老郎庙之有潮源会者，集众班之脚色，为嘉会之题名。字取同声，袭朝元之旧号；功成合乐，留正始之元音。创造既赖乎先贤，守成有待乎后进。岂谓参军戏弄，无须禁约之申明；抑知稗史流传，宜有发凡之甲次。爰乃首倡同志，眉列芳名。人登千佛名经，遍造琵琶场屋；户诵九流小说，都成歌管楼台。玉笛花飞，尽陈左朱生之妙手；金樽月满，邀岐王崔监之缠头。惟冀同学少年，声华鹊起；传芳弟子，文藻蝉联。助鼓吹于休明，合涓埃于高厚。随爨国五花而进上，记年时海晏河清；舞太平万岁于当中，愿圣寿天长地久。

靖 县 戏 楼 记

自古孝子之事亲，入室而僾乎见，出户而忾然闻，未尝以戏谑视之。兹而立戏楼于堂，令吾子若孙，犹为之纪述者，何耶？或曰：正色肃容，拘而难达；辞严义凛，泥焉鲜通。惟愉悦之容，婉婉之声，情近于戏，庶可以促进其深爱致敬之至性也，其果然乎？盖古人萃百为以奉二老，聚万善而事双亲，在得为者，为之，即可勉为者，亦将竭力而为之。所以承乃欢，取乃悦，顺事诸先人也。庚辰春，祠将落成，族人咸欲演戏以娱先祖，相与合展其欢心。爰因地势之广狭，为之另建戏楼五间，楼下可容族人聚居，楼上可伫梨园法曲。吁嗟乎！吾先人涤溺以为孝，扇枕以为行，其深爱致敬，愉色婉容，固非戏也。而今以戏进之，宁非戏，目先人戏及亲长之渐哉。夫讵知其为寻常之子孙，鉴忠臣而门内无虞其忤逆，睹孝子而立朝不患其怀奸。与夫生旦净丑，凡古今不变之贞淫，合盘脱出，俾观者立定脚跟，不至重蹈前

辙，未始非斯楼之助也，夫何祠不可以作戏？观楼之不可以作记述也哉！

乾隆四十五年庚子岁大吕月上　　　　裔生员黄绶敬撰

（摘自民国二十四年版《渠阳黄氏族谱》）

艳　火　行

胡 本

己巳（清乾隆十四年）秋，演“目连”剧于城东之石牛铺。彩楼高结，俯临人海，妇女垂帘聚观者不下千人。因不戒于火，毁焉。闺帏弱质，颠倒于浓烟烈焰之中；市井狂童，狎侮于白日青天之下。其折肢体，焦发肤，弃钗钏，裂衣裳者不知凡几。有惭而自经者。因作《艳火行》，以为闺媛观场之戒。

湘烟苍苍湘水绿，湘潭女儿美如玉。
绣户红窗深护持，十里长街列华屋。
浏阳女儿解绩麻，安化女儿能采茶。
独有湘潭无所事，指爪纤纤但绣花。
一日绣花三日坐，三日绣花才一朵。
何处弦歌咽画楼，金针抛却心如火。
况复希奇如“目连”，顿使幽冥在眼前。
钢叉劈面信手掷，颀然之鬼冠触天。
张家阿姊笑相迓，李氏诸姨复劝驾。
明朝早起但梳头，翠钿金环都许借。
崇台连延人海旁，骈肩争上如驱羊。
疏帘攲侧半遮掩，高髻弓鞋那复藏。
谨厚谁为柳士师，狂荡都如杜牧之。
苍鹘参军都不问，偷眼惟如彼孟姬。
祝融骤见赫然怒，即遣蜚廉作前部。
须臾烛龙含火来，一扫妖氛与冶雾。
丽华焉得智井避，绿珠纷纷楼头坠。
黄尘扑面红粉消，顷刻姬姜化憔悴。
来时楚楚好裳衣，惭愧焦头额烂归。
来岁目连还救母，红妆慎勿出深闺。
噫吁嘻！
来岁目连还救母，红妆慎勿出深闺。

湘剧艺人黄如顺遗书

社会不是我的，恐怕永远也不会属于我。完了！一切完了！这个无可奈何的人生，全在羞愧、忿懑、痛苦，以及混乱的狭窄中混去了一半，再也不愿意继续在不起波浪的宇宙间生活。我厌倦！我恨恶！现在我所需要的，是离群脱俗去安眠，不吃不喝，不损人，亦不利己，完成清高者所负的超脱的使命。我今天是如何的高兴啊！在现时，我只要求你们一件事：饶恕我！切莫挽救我！救我者，就是我的敌人。关心我的人们啊！只要你们放松我这一次，我在幽灵深处，永远是感激的。妈妈手上，我存洋一百一十元，慧姐处存洋七十元，这是我年余来，在烦恼的编排新剧中所积下，请为我捐献绥远抗日战士们吧！卑卑不足道的我，对国家总算是尽了最后一点赤诚的心。箱内有信札三封，是我要向你们说的话，请收阅。

(原载1936年12月15日《大公报》)

湘剧艺徒投师字

立投师字人×××。今将己子×××投拜×××师傅名下，学习梨园为业。凭介绍人当面言定：学戏三年，帮师一年。自进师日起，听师教诲，不得中途辍学，如中途辍学，赔偿师傅心力金光洋贰百元。在习艺年间，逃南走北，与师无涉，寒暑灾星，各安天命，无论冠、婚、丧、祭，不得带子归家。恐口无凭，立此投师字一纸，交师收执为据。

介　绍　人×××

立投师字人×××

年　　月　　日

长沙老郎庙会规

长沙老郎庙红簿中抄录之清光绪十八年(1892)湖南长沙府善化县官府告示、老郎庙会规条款和光绪三十二年会规。

湖南长沙府善化县官府告示

为出示晓谕事，案据同庆班、清华班、仁和班、五云班、老泰益班等呈称：从来百工技艺

微末，各有师承，无不奉神定规，禀案示遵。伶等城中各班，历当各署差务。昔经先辈积公名潮源柱，建庙从师，立规约众，但未立案请示，人繁事杂，不尽率由。昨重修庙宇功竣，佥谓宜加整顿旧规，禀批定案，请示恪遵，免流变争放越。爰集同人，斟酌妥议，呈吁批示，严范围以防败类，垂永久以一率循。庶事业虽系游戏之场，而时若有官司之莅。谨将所议十条，抄呈宪鉴，仰祈核实存档，出示晓谕，用昭懔奉，永远遵行。敬当寿石庙中，以志感戴法守。为此粘条，合恳赏准出示立案，俾昭遵守在后，全公同沾。上呈等情到县，据此，除批示立案，并核明禀议条规外，合行出示晓谕。为此，示仰各班人等知悉，尔等遵照核定各条规，永远奉行。倘有不遵，许该班值年等指名赴县具禀，定行严究，决不姑宽，各宜凛遵毋违，特示。

计开条规：

一、潮源柱原规钱二千四百文，无论新来甫到，进省做班，除客情三天外，本家交付班钱，扣清规钱，方可进班生理。重新起班者，仍照原规入公请酒演戏，方准牌开张。倘有不遵，公同革出。

一、凡接班师，议定一年身俸若干，以先接诺者为准，别班毋得加价截夺，帮师亦不得贪利翻悔，致起争端。如本家拖欠班钱，不给身俸，即听帮师言明辞去，本家不得捏故阻挡；若本家身俸清楚，帮师亦不得无故辞去，及长支钱文，暗地潜逃。违者公同革出。

一、凡科班学徒，果能遵规满期出师，理宜体恤，将投师字及半规条退交学徒收执，以便入庙补足全规，可以到班生理，如无半规收条，即有悄逃等弊。至于学徒年限，一切定规，按照投师字据为凭。倘有父兄刁唆，放牌、逞强、逃走等情，均由本家拦阻，订牌革去，不准在城内各班生理。既经订牌之后，应遵规章。如日久来城托人求师请牌，务必查看原订牌，上有填明逞强、放牌、聚众等项字样者，永远革去，不准取牌；若填明恃强出师，窃物逃避等项字样者，及填明不遵班规，年限未满等字样者，公议送官负责。无论师父科班有无□否，别班不得擅自原情议罚，私自取牌。如违公同议革。

一、柱内同人务宜自爱，倘有取与不端等弊，查实公同逐出，庙内订牌永革。

一、柱内同人，无论江湖科班、帮师学徒，随搭各班，故违定章，一经公论订牌之后，如本人痛改前非，央再投班，必须查看违犯事情之大小，设茶公论。其可以谅情者，免其深究，以观后效，毋得私相接诺，擅起已订之牌。倘有不遵，永远革出。

一、同柱共业省垣，班名不少，人数尤繁。近因庙内公项亏乏，公同酌定：以光绪十八年十一月二十七日为始，每月每名照身俸每串抽钱十文，各交各班值年登簿，逐月晦日入庙归钱核算。公举总理首事二人，经管各项簿据、银钱、公业等项，务宜秉公持正，轮流生息，倘有侵蚀亏公，均向经手归款。统候异日余蓄，再置公业，以备祀神岁修。

一、每年三月初一日神诞，公同庆祝，照常办理，务宜虔肃，以昭诚敬。毋得故意怠慢，临期推诿。即于是日议举首事，并各值年，斟酌可否，凭众将银钱簿据逐一算明点清，如无亏欠，以上交下，承领者必须照章勤慎办理，免致废弛。

一、柱内同人，凡事交道接礼，早言为定，书包贴字为据，必须始终如一，毋得半途废失。越规或系未经入公，或半公不全者，公山异姓(?)，概不准入，如徇情私入者，查出公议。

一、庙内设集贤簿一部，不论何班何月新接帮师，本班值年查明某县科班名师，及入公未入公，至三天客情已毕，送单入庙登簿，免其遗漏，值年不得隐匿。

一、行使钱文，现奉各上宪出示，禁革小钱，各班一体遵照颁订样钱行用，不准违禁。

右仰知悉。

光绪十八年十一月×日

告示　　实贴　　晓谕

会规条款

一、新起班进省挂牌，前经请示，仍照原规。今将原规开列于后：随时着庙祝具帖邀集四柱同人入庙，设全堂茶八桌，交清牌会钱六十吊文，香钱一吊文，庙祝跑帖钱四百文，余庆会规钱四吊文，议定某日开张，预备酒席请四柱总管、值年、本家，每班面筹(编者按：即饮食店中购面条的筹码)一百八十支(未上香者无)，发源会面筹一百二十支，倘有不遵，照规革出。

一、已入会之后，或有入伙、出顶、添改牌字样者，添改一字，加会规钱二十吊文，设茶半堂，立将会规钱交清；如违，不准添改。以后无论在城在乡，及停业未起，逐年香规钱一吊文，仍须按年缴清。若三年不清香规，挂牌除半，五年全除，既除之后，不得再起，如违革出。

一、帮师原规钱二吊四百文，停抽厘头以后，加规钱八百文，如身俸每月至四吊者上全会，至二吊者上半会，其半会限年半归楚，若逾限不清即作废会，倘有霸会不上，公同革出。

一、值年上街，每月初三日齐集，同往各班收取会规，入庙登簿，支取茶钱二百文，及未入会乡班在城外五里之内演戏，值年往收香钱八百文，无论远近，支用茶钱二百文，务须同心协力，毋得捏故代替。如有不到者，罚钱三百文，次日由值年至彼班账房支出，送庙入公。

一、前此集公难成，佥谓总管值年不肯认真之故。嗣后公举总管值年，照前请示六、七条例之外，议总管逐年辛力钱十二吊文，值年逐年每名辛力钱一吊文，所收各项钱文入庙存柜加封，外用锁数把，总管掌管一把，每班值年掌管一把，若有收支，眼同起封，以杜私借侵挪之弊。逐年结帐之后，出晓单张贴各班，俾众周知。如有公事不到，总管每一次罚钱二吊文，值年每一次罚钱二百文，次日由值年到彼班帐房支出，送庙入公。似此赏罚分明，如仍有侵蚀亏公，一经查出，除追缴原款，从重议罚外，革出，永不准予闻公事，同人亦不借端挟嫌，妄为指诬，并不得因公在庙斗殴，违者议罚。

光绪三十二年　　月　　日

戏台对联

旧时演戏，均喜在戏台两侧或显眼地方张贴对联。对联内容，或就所演剧目而定，或依当时形势而言，或据风俗习惯而道，长短不一，结构严谨，不乏佳作。但限于篇幅，本志无法一一抄录，仅择其中一二，以示一斑。

何绍基作长沙火宫殿戏台联

象以虚成，有几多幻影浮烟，好向虚中求实；

味于苦出，看千古忠臣孝子，都从苦里回甘。

湘剧春台班官店大门联

春明歌管；

台阁文章。

（注：官店即艺人住处。）

长沙同春园戏台联

同此一乐，

春色十分。

同声歌绛树，

春色望青葱。

长沙黄逢元作豫园戏台联

至今犹想休明鼓吹时，经几度繁华，江南风景花开落；

从古多称悲歌慷慨士，到此间游戏，塞北关山雁去来。

（原注：部中色目，皆北直入。）

王运声作长沙水陆洲拱极楼戏台联

满天风景，水陆平分，登楼揽云梦潇湘，壮气直通巫峡北；

千古英雄，浪沙淘尽，倚剑听铜琶铁板，高声齐唱大江东。

王昌年作长沙县朗梨镇陶公庙戏台联

四百八十寺都付劫灰，香火接前缘，只留得两晋衣冠，隐逸神仙堪合传；

三万六千场无非戏局，春秋多佳日，好演出历朝人物，忠奸邪佞看分明。

黄逢元作长沙第一台戏台联

饮水能歌，桃花古井桃花扇，

望瀛可接，第一仙人第一台。

（注：台在桃花井，台后即小瀛洲。）

吴熙作湘潭天符庙戏台联

莫轻他巴歈下里，楚舞阳阿，古今俗乐亦和平，看四气均调，

何必待邹律回温，虞弦解愠；

最好是明月秋圆，奇花夜合，儿女多情易离别，愿一场欢会，

绝不见琴悲寡鹄，瑟怨孤鸾。

吴熙作湘潭城隍庙戏台联

湘灵瑶瑟渺难闻，喜菊部擅场，且安排歌扇舞衫，谱成下里巴人曲；

诗社雨湖今不在，趁松寮雅集，好凭藉哀丝豪竹，陶写中年谢傅情。

望城县望城坡戏台联

一曲笙歌，小乔夫婿休回顾；

三挝羯鼓，乱世英雄总吃惊。

桃源县桃花洞戏台联

聚万宝之大成，一曲霓裳，翻落庭前桂子；

继千秋而共祝，三通战鼓，催开洞里桃花。

陈思旷作衡东县草市灵山庙戏台联

草莽亦为臣，何妨将富贵功名，看作蜃楼海市；

灵台方偃伯，最好是管弦丝竹，奏来流水高山。

衡东县踏庄戏台联

踏歌似蓝采和，才子佳人，神仙队里；

庄周为漆园吏，忠臣烈士，蝴蝶梦中。

衡东八方洲戏台联

八阵壮宏图，鱼腹浦前看垒石；

方舟载明月，浔阳江上听琵琶。

衡山南岳庙戏台联

登峰巅俯视洞庭，高唱江从东去；

问天下谁称福地，长歌风自南来。

嘉禾某乡村戏台联

花旦爱插花，妆成粉面油头，风前唱起声声慢；

丑角不怕丑，扮成鸢肩鼠目，台上行来步步娇。

道州某古戏台联

输赢都是戏；

褒贬未曾饶。

杜阳昆文秀班戏台联

文雅衣冠，当场出色；

秀灵子弟，按节传神。

王闿运作衡州潇湘门外长沙会馆戏台联

东馆接朱陵，好与长沙回舞袖；

南山笼紫盖，共听仙乐奏云璈。

李澄宇作岳阳某地戏台联

既已上台，不怕大家在旁边看戏；

自能了局，何劳诸位替古人担忧。

岳阳万寿宫戏台联

三五步游满天涯海角；

四六句说尽古往今来。

平江上老庙戏台联

如此传神，难演忠奸善恶；

四声入妙，总有离合悲欢。（李元度作）

一二人千军万马，你一刀我一枪总杀不死；

三五步海角天涯，臣骑马君坐轿还是步行。（刘鳌作）

谭小曙作岳阳游傩戏联

何物菩萨？四肢无力，六亲无靠，居然看戏游傩，真称怪事；

分明偶像，五官不全，七窍不通，说能除灾降福，亦属奇闻。

辰溪浦市下黔王宫戏台联

八角装成，俨然君臣父子；

一声鼓息，谁是儿女夫妻。

湘阴县樟树镇杨林寺戏台联

杨妃春色，西子秋波，妆成媚态柔情，问世间有几双醒眼？

林下樵歌，溪边渔唱，弹到高山流水，恐古来无二个知音。

祁东傅家町演目连戏，刘家赠联

毁九世经堂，我姑娘未必若是；

游十层地狱，贤外甥容或有之。

祁东老白街戏台联

引一切富贵功名，再入黄粱梦境；

启千古节廉忠孝，大放白地光明。

袁少枚作小儿班戏台题联

虽然优孟衣冠，却非儿戏；

藉此梨园子弟，用补楚风。

吴恭亨作民国二年长沙光复纪念演剧戏台联

古人舞台，当今人舞台，都应作如是观，唤甚么本头，任列位想想；

喋血革命，不流血革命，恰已成昨日事，扮出些脚色，请当场看看。

李星台作双峰车田桥戏台抗日战争胜利演出联

车攻马同，到大舞台前，我全胜利；

田池土宅，趁小阳春后，大焕文章。

传　记

传　　记

湖南数百年来，戏曲绚丽多采，人才辈出。应立传者，何止千百。如明末之王船山，尝撰《龙舟会》杂剧；二十世纪三十年代初主编《剧学月刊》的刘守鹤，曾著《谭鑫培专记》、《谈祁阳戏》等专论；在湖南任教多年的董每戡，著有《中国戏剧简史》、《笠翁曲话论释》、《五大名剧论》。他们或因其主要成就不在戏曲方面；或因资料散失，事迹不详；或因客寓长沙，而未予立传。无数名优佳伶，长期驰骋于三湘剧坛，无论在城市，在乡村，都产生过巨大的影响，惜文献无征，难以查考。有些人，虽偶见于文人笔记、书札，然无更多史实可资增补，亦难据以为传。如清乾隆时有郴州人刘凤官，"自幼驰声两粤，癸卯冬自粤西入京，一出歌台，即时名重。"(见《燕兰小谱》)清乾、嘉时有李翠官，"幼习时曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者数年。"(见《汉口丛谈》)清嘉、道时有高十官，名秀芝，岳阳人，曾获"风流蕴藉谁称最，惟有湖南高十官"的赞赏。(见《汉皋竹枝词》)清道光时有曾漪兰，"为长沙普庆部之佳伶，学南北曲最多，长沙诸郎中，殆无其耦。"(见《梦华琐簿》)稍后，有桂龄，"善作天魔舞，伶人为之罢剧。"(见《兰芷零香录》)清咸、同间有祁阳人周秀凤，"艺名喜红，为祥泰班之领袖，《吃醋》为其得意作。"与喜红同时的张明瑞，演《闹金阶》之曹瑞莲，"宛转生姿，莺声呖呖，珠喉之脆，居省垣亦在鼎甲之列。"何亚莲演《活捉》，"声容凉楚，曲尽其妙"。还有从郴州去桂林献艺的东生，"声价甚高，一时无两。"(以上均见《坦园日记》)民国初年，长沙的柳介吾，新田的三崽扒锅，刘守鹤把他们与北京的谭鑫培，汉口的余洪元相提并论，曾谓"谁弱谁强，很难评定"。(见《谭鑫培专记》)

另有一部分艺人，虽然生卒年月，重要经历，无从核实，而他们的姓名却一直在艺林与民间广泛流传。如清道光时有千里传艺，客死连城的祁阳艺人陈春生；有在广西南部开科授徒，为邕剧的形成作出重要贡献的玉洪官；有出口成章，能编善演有"戏状元"之称的陈玉官；有嗓音洪亮的名净发炳，在观众中留下"发炳一声喊，神仙惊破胆"的传说；有擅演《李七长亭》的"夹板龟"；有做工柔媚，能粘住观众的"扯糍粑"。清同、光时期，有名播湘北的茶盖子(童其山)，被尊为生脚王，代表作有《清风亭》；有著名生脚李宝恒，糅合生、丑技艺演《祭头巾》，而独步一时；有驰名沙市的武旦向凤喜，演《两狼关》的梁红玉，能踩跻杀飞叉；有被誉为花脸王的许天喜，演《玉清观》的孙策，一场一变脸，人称绝技；有誉满省垣的"四庆抬一钟"的姜钟云，黄芝岗曾称之为"湘戏之程长庚"；有文武兼备的聂梅云，一天唱

过三十一出小生戏；有湘南名旦张秀兰(松徕佗)、邓昆山(美佗)，享有“无松不成戏，无美不成台”的盛誉；有削发为僧，遍访名师，终成昆曲名家的朱瑞宝；有年逾花甲，仍应观众要求扮演《小宴》中貂蝉的刘翠美；有积极培育人材的杜凤林，辰河戏名净安启家、米殿臣均出其门下；有湘剧名教师暨镇宝、姚春芳，前者名传湘赣，李凤池、徐绍清都受其教益，后者为五云科班培训出成批名角。民国时期，驰声省垣的有陈汉章(生)、李南生(净)、漆全姣(旦)、陈雪瘦(旦)、彭长林(丑)；饮誉湘南、桂北的有唐玉明(旦)、何月波(小生)、何品祥(丑)、张品超(净)、萧文雄(净)；播名湘北的有缪纳春(丑)、艾元松(生)等，论其成就，皆可立传以传后世。但或仅片言只语，或为口头传闻，难以连缀成篇，只好暂付阙如，以待后来增补。

中华人民共和国建立以后，湖南戏剧界，更是人才济济，多能自树一帜，其中如主演《琵琶上路》的彭俐侬，主演《刘海砍樵》的何冬保，主演《山伯访友》的胡华松，在《打鸟》中饰毛母的王佑生，在《卖马当锏》中饰秦琼的唐福耀，在《张横摆渡》中饰张横的罗武刚，在《寒江关》中饰樊梨花的瞿翠菊，在《烤火下山》中饰尹碧莲的红辣椒，以及名鼓师石玉松，名琴师刘伯涛等，都是身怀绝技，为观众所倾倒的名角。还有一批在五十年代由各地、县小演员训练班和戏校培训出来的演员，他们或秉天赋，或经苦练，而在戏曲舞台上崭露头角，现已成为各剧种、各剧团的骨干力量，为继往开来的湖南戏曲事业，挑起重担。但本生不立传原则，凡在世诸人，均采以事、以戏、以艺带人写法，系于有关篇章之内。

本书所立传者，共一百四十六人，诚所谓百不存一，仅供窥豹而已。

许　潮　字时泉。湖南靖州(今靖县)人，约生于明正德年间，卒于明万历初期。明嘉靖十三年(1534)中举，嘉靖二十年任河南新安县知县。许潮风流洒落，博学多闻，有奋发图强的远大抱负，但生活坎坷，怀才不遇。他的杂剧、诗歌创作反映出愤世嫉俗的不平心境。

许潮是明杂剧的重要作家，他的杂剧合集《泰和记》是明人杂剧创作的代表作品，全书共二十四种，现存十七种。其中具有积极思想和戏剧性较强的剧作有《刘苏州席上写风情》，写刘禹锡过扬州赠妓女诗的故事，既表现诗人不以女色为念的“净如金”的品格，又以同情的态度描写妓女如云、赛月的生活遭遇。名为写风情，实则描绘社会下层人们的生活境遇，是此剧的独到之处。《公孙丑东郭息忿争》是许潮剧作中影响较大的作品，取材于《孟子》中齐人、陈仲子和公孙丑的故事，集中地揭露世人的丑恶品质，具有抨击现实的讽刺意义。艺术上喜剧性强，戏剧效果好，且适合舞台演出。

许潮的剧作在我国戏曲史上具有重要意义。吕天成《曲品》评其作品“按岁月，选佳事，裁制新异，词调充雅，可谓满志”。许潮的杂剧创作于北杂剧到南杂剧的过渡阶段，以一折谱写一完整故事，而又集中若干折为杂剧合集，这是创举，在明中叶兴起的“短剧”创作中，《泰和记》的杂剧体制的创格，对于单折杂剧的发展有过较大的影响。

龙　膺(1560—约1623)　字君御，号朱陵，别号纶隐先生。湖广武陵(今常德市)人。明万历间名诗人、剧作家。万历八年(1580)进士，任徽州府推官，与汪道昆、屠隆、吕玉绳等结硖中、白榆诗社，以"诗酒诖吏议"，万历十四年罢官归里。十七年迁南京国子监博士，十九年上《谏选宫女疏》，直谏万历皇帝，几遭杀身之祸，赖宰相申时行救免。在累遭贬谪后，参与陕甘巡抚田乐戎幕，于榨松山等处大捷有功。二十六年特荐叙用，迁南户部员外郎。四十四年任山西参政，后入朝为南太常寺卿，致仕归。约卒于天启三年(1623)，墓在桃源县龙家溪。龙膺怀济世之才，然仕途淹蹇，三次上疏，屡遭贬谪，故借仙家、隐逸故事谱传奇寄意，作有《蓝桥记》、《金门记》两剧。《蓝桥记》作于万历二十六年末至二十七年初，并曾刊印，吕天成采以著录《曲品》，评为"椎韵炊金馔玉，新裁绣口锦心"，列于"上品之下"。《金门记》之作不晚于万历三十二年，并尝上演于常德九芝堂龙宅。所谱为东方朔故事。常德荣定王朱翊钤称其两传奇"表忠述谠，奖义诛贪，属词既雅，命意亦工，而尤严于音律"，可见在明代颇有影响。惜两剧迄今尚未发现传本。龙膺生前刊行诗文集甚多，明末毁于兵燹，清人辑刻《龙太常全集》，"不过存什一"。尚留有散曲一批，颇有文献价值，其中南北曲散套五套，虽多为酬应荣藩之作，却便于王府演唱；自度杂曲四种，采用俗曲腔调谱成，较为别致；另有小令数十支。其诗文反映戏曲活动篇章不少，亦是珍贵戏曲史料。

黄周星(1611—1680)　字景虞，号九烟，别号笑苍道人。湘潭人。生于明万历三十九年(1612)，明崇祯十三年(1640)进士，官户部主事。明亡不仕，布衣素冠，寒暑不易，自言"性刚骨傲，肠热心慈"，人目为畸人。往来吴越间，尝怀亡国之痛。清康熙中，以博学鸿儒荐，避不赴。迫之，乃叹曰："吾苟活三十七年矣，老寡妇其堪再嫁乎？"遂于康熙庚申端阳自投于江，被救后绝食而亡。诗文集有《九烟先生集》，戏曲创作有传奇《人天乐》一种，杂剧《惜花报》、《试官述怀》二种，戏曲理论著作有《制曲枝语》，并传于世。黄周星论曲强调戏曲特点，讲究曲律规范，反对杂调换韵，堆砌词藻典故。主张"少引圣籍，多发天然，雅俗共赏，以趣感人"。这种戏曲观点历来受到戏曲家重视。他创作的传奇《人天乐》写轩辕载修持升天故事，许多人物和情节荒诞不经，构思离奇怪异，带有宗教出世的消极思想。也有些场次的曲文和说白激越奔放，反映了明末清初社会大动荡时期烦懑悲愤的思想情绪。

张九钺(1721—1803)　字度西，号紫岘。湘潭人。七岁能诗文，十二岁补弟子员。十三岁偕兄张九钧游采石矶，作《登采石谪仙楼放歌》，江南人竞相传写，呼太白后身。他一生的创作受到李白诗歌的强烈影响，曾被誉为"仙才"。

清乾隆十四年(1749)居里时作《双虹碧》传奇，稿未成。二十三年过吴门，代虎邱歌师作《四时景新水令南北宫词》，盛传吴下。后至京都，值西师奏捷，朝廷行郊劳礼，张九钺为良乡居民贾户作凯旋牓帖几千余，一日夜挥就，才名轰动一时。二十七年中顺天乡试举人，明年中明通进士。二十九年以后任江西南丰、峡江、南昌知县。三十七年以后任广东始兴、

保昌、海阳知县。四十一年因海阳盗案牵连，罢官落职。

乾隆四十二年以后，旅游四方，复至南昌，晤著名戏曲家蒋士铨，为《桂林霜》等传奇题辞。四十九年过襄阳，至大梁。侧室何氏卒，怅触感怀，作《六如亭》传奇。全剧共三十六出，乃取苏东坡与王朝云轶事谱写而成，曾被誉为"奇文"，在湖南作者所作的传奇中，是一部颇有影响的作品。五十六年辞临淮讲席归，尚书毕沅于武昌节署集名流，于苏东坡生日，修禊赋诗，张九钺的诗作得到人们的赞赏。五十七年归里，主澧阳、昭潭讲席，嘉庆八年卒。

胡德孝　祁剧生行演员。祁东县紫冲人，约生于清道光六年(1826)，卒于清光绪末年，是清道光以来最负盛名的生脚，人称为胡孝官。清光绪间各县诸生赴永州府考，都渴望看到他的戏。当时他正患寒疾，众人挟持上台，被迫演《武昭关》。他上场唱"伍员马上怒气冲，跳出龙潭虎穴中"，唱腔洪亮圆润。观众说："已饱耳福，请善自养病。"演《杨滚教枪》，在内场唱过"勒马提枪离火塘"的起板后急速上场，一手挥白色马鞭，一手舞银枪，甩动白须，配以祁剧特有的马路，显示出杨滚老当益壮的雄姿。祁剧界每谈及此事，莫不眉飞色舞，引以为荣。这是他每天坐在蚊帐内，用旱烟杆苦练出来的。晚年，曾传给儿子胡三玉，惜三玉未能步其后尘。观众说："死了胡德孝，好戏再看难。"胡德孝演《盘河桥》、《大审柏文连》两出唱工戏，唱得玉润珠圆，韵味浓郁，每一甩腔，观众百听不厌。演《空城计》中的孔明，向着司马懿的右脸右眼，微露笑容，神色泰然；向着观众的左脸左眼，隐隐现出焦急不安神色。观众叹为观止。

萧盛保(约 1826—1905)　常德汉剧演员。传为清道光间文华班生脚。曾应武举试，科场失意，转而学戏。他身材魁梧，气宇不凡，有"阴沙帽"(指有贵官架势，实非贵官的人)之称。演戏嗓音欠佳，工于做派，勤学苦钻，颇有独创。除精于《水浒》、《岳传》诸剧外，并将花脸戏《五岳图》之张奎、《黄河》之金兀术、《探阳三打》之王英等，改由生脚扮演，增加大量拗马军、翎子功等难度大的功夫，并和特有的锣鼓点相配合，使之成为文华班的"一家戏"。光绪初，湖南巡抚王文韶阅边常德，曾看萧盛保连演《满床笏》之郭子仪及《洛阳失印》之白槐，颇为赞赏。萧爱搜罗剧本，常于演出中记录别人脚本，虽流水快板唱词，亦一字不漏。善于编剧，大、小《黄河》即其手笔。长于选拔人材，识王金奎于乞儿群中，其后成为唱工怪杰。生平授徒甚众，名生脚栗金福、李宝臣均出其门下；年近八旬尚设小文华科班培训出王文松等名角。曾任常德老郎庙总管多年，为人正直，威望甚高。

杨恩寿(1835—1891)　清代戏曲家。字鹤俦，号蓬海，别署坦园。长沙人。咸丰八年(1858)优贡生，同治九年(1870)举人，同治十三年赴京复试，名列二等，授花翎盐运使衔、候补知府，光绪二年(1876)充湖北护贡官。大半生在湖南常德、长沙、郴州、澧州及广西、贵州、云南等地课读或作幕宾。与王壬秋、嵇月生、蔡与循合称"楚南四子"，晚年与郭嵩焘等被称为"湘中九老"。杨十二岁能诗，十七岁作传奇，生平著述甚富，汇刊为《坦园丛书》，包括文、诗、词、赋、传奇、文物鉴定、灯谜、对联、韵语及杂录等凡百卷，今有存本。其《词余

丛话》及续编，于中华人民共和国建国后被收入《中国古典戏曲论著集成》。所遗手稿《坦园日记》，亦由上海古籍出版社付印，其诗、文、词、杂著中有关戏曲记载颇多。杨氏作有传奇七种，除《鸳鸯带》未刻外，其余均载入《坦园丛书》，称《坦园传奇六种》。《鸳鸯带》写友人方剑潭于沅江娶妾王氏，因地方恶势力作梗而被迫离散，王以鸳鸯带自缢。其中"插叙时事，语多过激"，郭芳石力劝其焚稿，故未流传。《姽婳封》系假托《红楼梦》中之林四娘(姽婳将军)，实写咸丰五年(1855)湖南新田清军守将周云耀被太平军诱杀，其妻亦战死事，咸丰十年仲夏作于常德，并由其六兄杨彤寿正谱。《理灵坡》写明末张献忠入湖南，长沙推官蔡道宪死难事。蔡葬于城南理灵坡，因以名剧。《桂枝香》写名演员李桂官与一书生眷恋终成悲剧事，取材于《品花宝鉴》，实以道光末长沙著名歌妓桂龄为蓝本，曾采俗曲入剧。光绪元年(1875)夏，杨氏随云贵总督刘岳昭赴滇，刘于常德病暑，杨氏得闲，铺张神仙故事，谱杂剧《桃花源》。继以明末沈云英与张献忠战于道州故事，作传奇《麻滩驿》，与《姽婳封》为姊妹篇。《再来人》作于光绪元年秋沅水舟中，写一福建老儒自伤不遇，濒死仍自缄其文。杨氏长期依人篱下，甚为潦倒，此为自况之笔。杨氏于同治四年(1865)九月十三日日记云："吾半生所造，以曲子为最，诗次之，古赋、四六又次之，其余不足观也。"可见其对剧作颇为自信。其作品中事物，全在湖南，"藉张吾楚"，是其特色。题材包括军事政治历史、神话传说，以及世俗人情，颇为广泛，且较重时事，有的竟是眼前所见真人实事，迅笔成文。但杨氏性格高傲，仕途不遇，关心民瘼之情虽时有流露，但几个历史、时事剧却站在农民革命的对立面。剧本情节亦简单平淡，艺术感染力不强。

文天送(1837--1897)　阳戏演员。凤凰县靖疆营人。十二岁在覃家堂子从艺。清咸丰元年(1851)拜花沟田刘世发为师，专工小丑。以矮桩功底深厚、表演朴实、生活气息浓郁见称。他在《三宝舞龙》中饰三宝，一条长凳，翻滚若龙腾，有其独到处。他口齿清晰，念白风趣诙谐；尤善即兴创作，比拟生动。拿手戏有：《喝百鸟》、《盘花》、《雷交锤》、《白望送娘》、《勾头催粮》等。他记忆力强，能背诵全堂脚本。曾开设阳戏堂子，从他学艺的徒弟甚多。凤凰谭文才、泸溪侯乔保、吉首张清巨等阳戏名角，均出自他的门墙。

王春生　邵阳花鼓戏演员。邵阳县东田冲人，生于清道光十八年(1838)。师承关系不详，专工丑行，且精于武术。其妻姓陈，人称元姑娘，工旦。夫妻同台演出《大脑壳赌钱》(又名《妹劝兄》)、《桂枝写状》，唱做俱佳，观众常放鞭炮，丢彩钱欢迎他演出。晚年闯荡广西，父女三人，一凳两棍打通关。咸丰十年(1860)前后，组建王家班，首创邵阳南路花鼓一家班，他治班有道，其师妹大妹子、燕妹子及龙伯卿兄弟长期与之合作。王教授其女一妹子(工小生，从艺终身未婚，卒年七十有余)、戴妹子(工旦)演《送表妹》、《打对子》、《卖杂货》等剧，红极一时，为邵阳花鼓戏培育了一代坤伶。他曾去广西、贵州境内演出，促进了邵阳花鼓戏的发展与艺术交流。卒于清末。

胡春阳　常德汉剧演员。先辈为徽商，定居常德。春阳出身于老春字科班，为清咸、

同间著名丑脚。尤精于文丑，如《写状》之何乙保、《盗书》之蒋干、《献图》之张松，以及高腔《祭头巾》、《刘二扣当》，昆曲《花子拾金》，杂调《李大打更》等剧，无不精妙。文武场面亦件件皆能。天元班常应官府堂会演出，武陵知县廖子才尤爱戏剧，《金凤寨》即其所编，屡召春阳谈戏，常以听春阳哼《祭头巾》祭文为乐。春阳接触文官墨客，体察生活以表现剧中人物之内心活动有独到之处。如扮《金凤寨》中臬台幕宾李凤仪，衙门师爷神态活现，有"活师爷"之称。后辈推崇为丑脚楷模，与当时著名生脚茶盖子(童其山)齐名。他对艺术不拘门户之见，杨金亮、黄文堂得其传授而成名丑；《祭头巾》、《拾金》等高昆戏却传与著名生脚李宝恒。平日爱吃八宝饭，顽徒们常谎称饭中有煤油气味而骗取之。胡事后察觉，亦不见责。

安启家(1848—1920)　字瑞成，辰河戏演员，泸溪县浦市人。家小康，幼年受辰河戏熏陶，稍长即参加围鼓堂演唱活动，为名教师杜凤林所赏识，收为徒弟，习花脸。他身材魁伟，嗓音洪亮，经过刻苦操练，不久即在浦市出名。同治末年，洪江成为湘西经济中心，戏班云集，为名角竞技场所。安启家为提高技艺，移居洪江，寻师访友，技艺日精，名声大震，人称"花脸王"，孩童闻其名而不敢啼哭。数十年间，他足迹遍及沅水上游湘黔毗连地区。光绪二十年(1894)，曾开办清和科班，对发展和传播辰河戏作出了杰出贡献。安启家戏路宽，高弹文武皆精。在《红梅阁》、《海瑞打朝》、《专诸刺僚》、《搜宫逼诏》等戏中扮演的花脸脚色，极受欢迎。光绪末年，他在贵州思南府城隍庙唱戏，声震檐瓦，四周群山回响，山间牧童樵夫都可闻其唱腔。此事至今仍为人们所津津乐道。他在蟒袍戏中的架子功，在赤膊戏中的滚肚功，均为人称赞。弹腔戏《火烧于吉观》是他的拿手戏。他抓住人物"傲犟"的性格特征，塑造出孙策少年气盛的生动形象。民国元年(1912)，他以六十四岁高龄，与常德汉剧名净王金奎、荆河戏名净吴寿满，在洪江同台联演此剧，一时传为佳话。晚年，因其子学艺无成，安启家心境忧郁，以出言不逊，触犯了洪江万寿宫首事，首事出"革条"，不准他再在该会馆唱戏。安启家年逾古稀，尚被迫辗转于湘黔边境演出，后病逝于贵州榕江。

王金奎(约1849—1917)　绰号"王瘸瘸"。常德汉剧演员。先世为湘西人，幼小流落为常德街头乞儿。名净萧盛保发现其嗓音洪亮，收入戏班，复送入天福班金字科习花脸。他身材魁梧，面阔眼大，所演单雄信、包拯、尉迟敬德、吴汉、高旺等人物，器度功架，均臻上乘。但因面部生疤、眇一目，手亦瘸，不长于弄枪舞剑的武戏。而以其声音宽洪，吐字清晰，唱用本嗓，丹田气足，精于唱工，独树一帜。《斩雄信》导板，自扩腔句；于北路慢板一流中上场，一个哈哈长达六板，有抑有扬，造成先声夺人之势。并于《高旺背鞭》中创"铜铃子郎当"等新词新腔，对常德汉剧花脸唱腔多有发挥创造，蔚成流派。其徒罗文满颇传其法，有"小瘸瘸"之称。金奎不但于净行唱工突出，且于生、旦、丑各行唱工，亦称精妙。生脚戏如《沙陀颁兵》、《斩黄袍》最为叫座，《收姜维》孔明唱的"三支令"，足与著名生脚李宝恒媲美；丑脚

戏如《十八扯》，兼串名生脚粟金福、名净潘玉茂唱派于剧中，维妙维肖，每演必大得彩金；常打围鼓坐唱旦脚戏《思凡》、《雪梅教子》、《断桥》等，实为常德汉剧唱工中之怪杰。天福班散后，曾长期在瑞凝班演出。清末，曾随常、辰艺人合班赴贵阳演出。其唱派颇为京剧同行所推许。

小癞子(约1850—1930)　本名张玉庆。清末民初常德高腔著名旦脚。与另一名旦"大癞子"(本名叶双秀)均出自咸、同间高腔名旦黎小秋之门。观众唯知"大、小癞子"，多不知其本名。大癞子以演赵五娘、李三娘、秦雪梅及孟日红等"二十四孝"青衣苦戏见长；而小癞子则以演《花田错》、《思凡》、《破窑记》、《金精戏仪》、《百花赠剑》、《拜月记》等剧中活泼开朗之女性为胜，于娇丽中常带农村妇女之粗犷泼辣性格，引人激赏。常德俗称年轻女子为丫头，"看小癞子的丫头戏"，一时成为口碑。民国十八年(1929)年，小癞子年近八旬，尚被邀于常德老码头演出《思凡》，并与名小生许长生合演《赶斋泼粥》，观者如堵。现存老艺人仍能忆谈其精彩技艺。其《思凡》曾传韩新镜，韩再传李福祥。其他如《戏仪》、《抢伞》、《拜月》等剧，由华胜班末代艺人萧福生、曾华春等于五十年代传万金红、钟华飞等。

周文湘　生卒年不详。湘剧演员。江西萍乡人。出身师承不详。周温文尔雅，仪态雍容，且有文化。习小生，一生往来于湘、赣两省之湘剧班，颇负盛名。戏路极宽，高低昆乱俱工，最为人所称道者为官衣、折扇戏，如《写状三拉》、《偷诗赶潘》均有独到处，其蟒靠戏如《黄鹤楼》、《临江会》之周瑜，翎子功极美。湘剧《杀子告庙》中之刘谌，原由生脚饰演，某次演出，演刘谌之生脚误场，周文湘以小生代演，一经演出，内外轰动，公认以小生为宜，此后，刘谌改由小生应工。民国初年，隶同春班时，曾编排过《元妃省亲》、《女娲炼石》、《游月宫》等灯戏，开湘剧使用布景、灯彩之先河。同春园解体后，返赣，偶来长沙客串，在新舞台仁寿班，导演过《红书宝剑》、《黑驴告状》等连台本戏。晚年潦倒，二十世纪三十年代初，年已八十，曾来长沙作客，同业为之发红票，以筹养老之资。他曾在新舞台与师青云、陈绍益合演《临江会》及与师青云、欧元霞合演《借箭打盖》，饰两剧之周瑜，并与刘啸霞合演《抢伞》，虽年登耄耋，神采奕奕，不减当年，客串三天，场场爆满。生平授徒不少，曾在萍乡办过"新"字科班，王新秀、陈新燕等皆出其门下。约在三十年代去世。

柳介吾(约生于1850年前后)　湘剧生行演员。浏阳人。五云科班出身，艺名正云。因幼年出天花，面麻，人称"介麻子"。家贫，读过两年私塾，入同春班后，从名丑何文清习文化，每日为何念《申报》，学识大进，并能随口编撰出戏文，因有"戏状元"之称。柳工大靠，长念白，口齿清晰，字正腔圆。以擅演孔明戏闻名，拿手戏还有《打痞公堂》、《当华山》，为观众所称道。当年长沙戏迷曾有谚语曰："看了介麻子唱打痞，等于到'玉楼东'(长沙著名酒家)吃酒席。"商场亦有谚曰："去看介麻子唱《当华山》，宁可早点把铺门板子关。"民国初年他先后在春台、同春、福春等戏班唱戏，每与李桂云同台演出《借箭打

盘》，桂云自称不及柳，常推让柳演孔明，自演鲁肃。后因与同春班李芝云不睦；为黄谷春延揽，一直在高升街湘春园充当台柱。

杜从善(1853—1931)　阳戏演员。大庸县杜家岗人。自幼从艺，为大庸县覃家堂子第四代门徒。青年时期习花旦、小旦，十六岁登台主演《刘海砍樵》中的胡秀英，《阴阳扇》中的柳赛英，以嗓音清亮圆润，初露头角，获观众好评。中年时期工正旦、老旦，拿手戏有《打芦花》、《芦林会》、《打婆变牛》、《陈光前试妻》等。他于阳戏生、旦、净、丑，吹打弹唱无一不通，特别对旦行演技，更臻成熟，人称"杜大婆"。在丰富阳戏音乐唱腔，完善表演技艺等方面，都有显著贡献。曾在大庸县教字垭、芳溪等地设堂子教戏，彭银洲、陈云洲、万小洲、庹松侠等名角，都是他的徒弟。杜从善一生唱戏，无妻室儿女、田地房屋，晚年生活清苦，常乞讨度日。后饿死于大庸县官坪公王庙中。

周三毛(1854—1936)　号凤林，祁剧丑行演员。零陵县高溪市人。幼年随师学丑脚，以擅长演猴子戏而名噪湘南、桂北。他的猴子戏之所以称绝一时，一是生活底子厚。他每次到东安演出，总要到席家花园去看猴子，观察它们的举止、神态和生活习性，因而他扮的孙悟空，人称"能演出七十二副脸子"。二是表演功夫深。他从青年时代直到晚年，每天都坚持打猴拳，身子灵活轻巧，动作干净利索。三是有创造性。他演孙悟空与人不同，用的是花脸身段，旦脚"马路"，大胆突破武丑的表演技法，更注重猴子性格的刻画，故能塑造出一个具有壮志豪情，不畏艰险，勇于战斗的艺术典型，而被观众称为活孙猴子。他演《祥梅寺》的了空和尚，多用"拗拗身法"，手向右边撞钟，臀部向左边扭转；手向左边擂鼓，臀部向右边扭动；双手擂鼓，臀部打转转；整个身子，柔软如蛇，可任意伸屈扭摆。他的代表作有《五行山》、《三打白骨精》、《秋江》、《醉归杀海》等。他一生的艺术实践，在祁剧界产生过深远影响，李荣富、何品祥等名丑，都受过他的教益。与颜云瑞被称为祁剧界"两个大老师傅"(指演技精湛、饱学多才之演员)。终年八十二岁。

李桂云(约1855—1922)　人称大桂。湘剧生行演员。长沙人。五云科班出身，从前辈名靠婆钟云习大靠，能戏极多，苍劲稳重，无出其右。以《定军山》、《杨滚教枪》、关羽、《岳传》等戏最为拿手。孔明戏亦有独到之处。尝与言桂云(小桂)合演《三讨荆州》，李饰孔明，言饰鲁肃，珠联璧合，相得益彰。演《水擒庞德》、《单刀会》中关羽，人说他"一个亮相，重有千斤"。晚年尤以《卧龙吊孝》一剧，著称于时，下场掩面微笑，藐视东吴的内心活动，刻画极深。李死后，师青云、孔青玉亦常演《吊孝》，总难达到李之境地。陈松年与李同台演出时间久，唱《吊孝》亦难神似。

王玉祝(1856—1916)　衡阳湘剧净行演员。祁阳县人。幼年随父母逃荒到衡阳，入玉字科班习大花。出科后在老天源、春华班演唱，以身躯魁梧，嗓音刚劲，眼大有神，表演生动著称。后因饮酒过量败嗓，遂专攻表演，尤着重刻画人物性格，他饰演《司马洗宫》之司马师，《打龙棚》之郑子明，《醉打山门》之鲁智深，《霸王别姬》之项羽，栩栩如生，为同

辈名角所不及。他的摇旦戏亦极佳，饰演《高三扫坟》之高三娘，幽默多趣，谐而不俗，并有张口塞入一拳的表演特技。打叉有绝招，来势凶猛，第一叉扎地，第二叉能扎至第一叉的叉柄上端；又能双叉连打，第一叉扎地，第二叉紧靠第一叉并立。手灵眼准，确保接叉人无虞。凡演《目连》戏，叉手非他莫属。他从不保守，授徒也多，能承衣钵者，独谭松月一人。晚年嗜酒成癖，健康大损，满口牙落，仍旧演唱，熟悉他的观众仍喜听乐见。

蔡春生(约1856—1935)　常德汉剧乐师，长期在文华班从艺，幼为名乐师"覃大王"之徒。早期与名乐师张恒盛、赵启文、"陈狮子"(胡琴可将老弦、子弦内外反置同样演奏)等共事，大得教益，练就"六场"通透。中年与名乐师曾花八、王大顺长期共事，合作默契，技艺愈精，因而文华班音乐名冠一时，观众往往相约"到鼎盛(戏院)听场面去"，戏刚开演，"蔡胡琴的彩钱先上台"，其威望可知。晚年仍然勤奋，戏班免其下乡演出奔波，照付一股账报酬，他却常赴庆丰堂玩围鼓，唯恐技艺荒疏。颇爱奖掖后进，蔡绍满、邱和生皆得其提携。其十指柔软异常，极为灵巧，特精于胡琴、唢呐，旧式软胡琴，音响、技法，至蔡已无出其右者。常德汉剧文场首重吹工，唢呐吹奏中"内五外八调"，曲调丰富，变奏繁多，一般多难掌握，唯蔡能承先启后。所传桃源谭明哲、汉寿周谷生，皆成名师。谭后传刘炎卿、李春柏，此乐得至今不绝。

石和尚(1858—1928)　本名谢明旦。祁阳花鼓灯演员。祁阳龙口源人。民谚有云："唱戏不过胡德孝(祁剧著名生脚)，要灯要算石和尚。"他是祁阳花鼓灯的名丑，与周士绵、彭昌和等合称为"三把半油纸扇"。他家境贫困，自小做鞭炮营生，却酷爱花灯，因聪明机灵，得以自学成才。二十五岁正式登台演出，一鸣惊人。他擅长演烂派戏，以《龚师傅裁衣》、《磨豆腐》、《哥劝妹》、《瞎子闹店》最拿手。演来深受群众欢迎。由于他生活经验丰富，出口成章，中气足、喷口好，念白讲究单、双、空、实(祁剧咬字方法，祁阳花鼓灯演员仿效之)，吐字清晰，以"课子"数得好闻名于时。他嗓音洪亮浑厚，行腔刚柔相济。表演能从人物出发，善于运用脸风、眼神和矮步、扇花、彩带等技艺塑造各种人物。如演《瞎子闹店》的罗瞎子，手执棍子探路时，碰着石头的惊异感，侧耳倾听周围动静的灵敏感，都能从其脸风、眼神的变化中看出。他还长于口技，如演《龚师傅裁衣》，模仿喷水、剪布、撕布的音响，配合表演动作，既逼真，又形象。他虽无文化，却能编剧。《打零陵婆》便是他编的。还善于临场即兴发挥，当面骂了财主，还能引财主发笑。数"课子"针砭时弊多警句，能起讽世作用。

米殿臣(1862—1933)　别名米六儿。辰河戏净行演员，泸溪县浦市人。幼时曾在围鼓堂学唱高腔戏。稍长，师事杜凤林。他身材高大，嗓音洪亮，又勤学苦练，道艺日精。从青年时代起便在浦市双红、辰溪四喜、洪江仁和、溆浦太和等戏班唱当家花脸。宣统二年(1910)以后，他在双少班与名生脚向代健长期合作，名噪当时，成为辰浦一带首屈一指的花脸。米殿臣的戏路极宽，不论高腔、弹腔，文戏、武戏，无所不会；唱功、做功无所不精。尤以袍带戏和草鞋戏见长。代表作有《放告认母》、《醉打山门》、《薛刚哭城》等。他在《洗马沐

鞭》中扮演的尉迟恭，生活气息极浓，通过他的表演，使人觉得台上有汩汩的山溪，溪中有伫立的战马。特别是他以脚浇水沐鞭的神态，生动逼真，令人叫绝。米殿臣为辰河戏艺术事业劳碌奔波五十多年，年逾古稀，仍随班演出。一生未传徒，有子寿生继承衣钵。

李芝云　湘剧演员。巴陵县（今岳阳县）人。生年不详。民国十三年(1924)前后去世，时年已六十余岁。他出身五云科班，是名教师姜钟云的弟子。清光绪年间，长期在长沙清华班唱戏，是该班台柱。他台风好，戏路宽。小生行的戏，出出当行出色。蟒靠戏如《凤仪亭》、《白门楼》中之吕布，《叫城战荡》中之周瑜；胯衣戏如《摸鱼闹江》中之张顺，《兄弟酒楼》中之石秀等，不仅人物各具特色，且各有绝招。如《叫城战荡》演周瑜呕血一段，他腰撑长枪，头部向后下腰，将口中事先含的银硃吐出后，转身挺立，脸上即现出血纹三道。中道从唇中直流鼻梁眉额之间，另两道则分流左右两颊。这一绝技，别人或偶一能之，他则百无一失，且神速莫测。他去世之后，仅其门人吴绍芝能承衣钵。他尽管艺术上已取得很高成就，晚年仍练功不息。民国初年在同春班唱戏时，已年近花甲，尚能扳脚平耳，踢腿齐眉；演《拦江夺斗》中之赵云，仍如生龙活虎，不论同行与观众，无不交口称赞，是湘剧舞台上享誉最久的名师。李生平尚义气，在清华班时，与起班人吴少云最为相契。后吴家境中落，李与之相交仍如既往，且常为吴之生计，到处奔波，不遗余力。豪绅叶德辉等成立春台班时，曾仗势强拉清华班名角，李不畏权势挺身抵制，不与合作。光绪三十一年(1905)，他在掌 管仁寿班时，外来京剧艺人一斗金等十八人，因散班后生活无着，李乃邀入仁寿班同台演出，使这批艺人得以积资并组成三庆京班演出。这不仅加深了京湘艺人之间的感情，同时也开创了京湘两个剧种之间艺术交流的先例。辛亥革命以后，长沙城内最大的戏班同春班（三百余人）改组由名艺人三十一人组成管理班子，称“卅一堂”。李以艺高望重被推为该堂总执事。在此期间，他虽已入暮年，但仍悉心培植下代人材。名小生吴绍芝，是他一手培植出来的传人。

余菊生(1863—1934)　长沙花鼓戏演员。宁乡县人。原以缝纫为业，后入亦湘亦花的怀德堂科班，先攻旦行，继习丑、净，艺技全面，造诣颇深。清光绪中期，他与师兄杨冬海先后在南县老油闸、百合堂等地科班传艺。二十世纪二、三十年代有影响的花鼓戏艺人杨保生、蔡教章等皆其入室弟子。他曾发展了花鼓戏褶子功，创造了西湖调（旧称正宫调）的“反手”唱法（俗称败韵），并将一批湘剧大本戏如《乌盆记》和花鼓打锣腔《池塘洗澡》等移植成花鼓戏川调剧目，加速了西湖路花鼓戏从打锣腔向弦子调（西湖调）的过渡。他起的云华班、复胜班，曾活跃在湘北滨湖一带。余菊生为人正派，不苟言笑。他技艺娴熟，教授有方，同时教徒一二十人，眼观六路，耳听八方，能于喧闹中发觉某人唱、念或身法的错误。对艺徒要求极严，艺徒演出时，他常为司鼓，艺徒若出差错或态度马虎，即严加责罚。但经济上却颇公正，同分“爪子”帐，从不多占。晚年患瘸疾不治时，由杨冬海送归故土。

谢金玉(1863—1944)　湘昆演员。桂阳县和平墟人。幼读书，略有文化。十五岁入昆文秀班，随雷鼎秀学习昆腔，工小生，擅演《玉簪记》、《风筝误》、《牡丹亭》等戏。年

六十八时，应桂阳群众一再要求，削去银须，饰演《风筝误·后亲》之韩琦仲，表情细腻、身段优美，翩翩风度不减当年。四十岁后改唱老生，饰《连环记》的王允，深沉稳重；扮《钗钏记》的李若水，仪态威严，性格各具，形象鲜明。自幼勤奋好学，深知各行演唱艺术，且擅长创腔谱曲。生平诲人不倦，桃李满门，张宏开、侯文保、匡升平等都是他的入门弟子。人皆敬称"大先生"，是湘昆的一代宗师。他重戏德，从不以名角自居。饰演配角，严肃认真；扮演手下，规规矩矩。生活俭朴，乐于助人。徒弟有病，亲自熬药护理。见贫困艺友，慷慨解囊，是个忠厚长者。一生热爱昆曲艺术，八十一岁卧病在床，临终前哼唱昆曲一晚，才与世长辞。

杨学英(1867—1952)　字杰卿。辰河戏演员。辰溪县板桥人。其祖杨肉袍系沅水大侠，以拳棍闻名，屡代均有传人。父亲杨长泽家道小康，因屡试不第，愤而投身梨园。以资助戏班、艺人，致家贫如洗。杨学英少年时随父学艺于戏班，习小生，中年以后改唱生脚。他在辰浦一带的双少、德胜、双合等戏班从艺，粉墨生涯长达七十年之久。他擅长武生戏，与擅长文戏的向代健齐名。他幼承父教，通晓文墨，见解独到，尤注重武功与情景的交融。还将祖传武术，融注于表演艺术中，独树一帜，极受欢迎。《反五关》的黄飞虎，《潞安州》的陆登，是他脍炙人口的拿手戏。他在《铁冠图·碰城》一戏中饰周遇吉，扎大靠，着粉靴，从椅子上左、右两次翻"前空"而下，靠旗、彩发、髯口均纹丝不乱，堪称绝技。子仕腾，工净；侄仕元，工小生，尚有其遗风。

易月玉(1867—1938)　祁剧教师。零陵县易家桥人。幼年入玉兰班月字科学旦脚，出科不久，改唱生脚，不大受观众欢迎。但他饱学多才，能背诵剧本总纲，娴熟生、旦、净、丑的表演艺术。于是改途易辙，转而从事艺术教育工作。他一生教过十七个科班，如祁阳的荣字、福字、赛翠、宜字科班；东安的韵字、瑞字科班；江永的民字科班；广西全州的桂字、芳字、玉字、连字科班等。他为人和蔼可亲，待学生如子女，教戏要求严，尤注重基本功的训练，清晨都带学生去旷野喊嗓子，练手脚，寒暑不辍，风雪无阻。说戏排戏，一丝不苟。由于他呕心沥血地工作，才培育出众多的著名演员。这些成名学生，都念念不忘师恩。民国二十三年(1934)，他带领赛翠科班在道县演出，恰巧发舞台也来到这里。当时已是名角的李荣祯、李荣富、夏福洪、桂韵松等，来不及休息，便去看望老师。易月玉要回家，每人都赠送一份厚礼，李荣富还专门请一顶轿子把他送回易家桥。象这样尊师爱徒的生动事例，至今还为祁剧艺人所传诵。据说抗日战争时期，京剧表演艺术家周信芳，路过冷水滩，曾慕名去拜访他，足见他是一位声名远播的艺术教育工作者。

蒋寿钧(1867—1936)　衡阳湘剧演员。耒阳县人。幼读诗书，颇通文墨。稍长，拜陈昌俊为师，习小丑多年，功底深，戏路广，擅高、昆腔，并通晓生、旦、净各行技艺，又善文武场面，舞台上这八把椅子他能全坐，蜚声衡阳湘剧艺坛。他嗓音清亮，所演生、净、丑行戏，表演均称上乘。《烤饼毒药》、《活捉三郎》是他的代表作，将武大郎的短手短足，痴情

憨态演得妙肖如生；张文远的惊魂失魄情状及头重难举，颈软如棉的表演，颇具特色。当时名艺人多尊他为师，他指点度曲，矫正音韵，不遗余力。为丰富和发展衡阳湘剧生、旦、丑、净的表演艺术，颇多建树，成为一代师表。

张谷云　原名张和，湘剧演员。生年、籍贯不详。他出身五云科班，清末在清华班唱戏即已成名，是民初长沙六大名净之一。虽身材瘦削，但两眼大而有神，中气充沛，嗓音洪亮，每一登场，如龙似虎，从不觉其瘦小。他出脚重，身法圆，唱、做、念、打，无一不工，尤善于表现人物。如演《审子打秋》之秦灿，《李七攀良》之李七，《下河东》之欧阳昉等奸狠凶恶人物时，双眼突出，凶气逼人，能使人恨之入骨。他还在科班学戏时，到乡间演出《下河东》，饰演欧阳昉，当演至杀死呼延寿廷，进逼赵匡胤时，一乡绅突向台前，用旱烟斗猛击张之额头，打得鲜血直流，并声言要戏班交出这一"坏家伙"。经班主说明是在演戏，乡绅才恍然大悟，并从家中送来甜酒，道歉赔礼。他的草鞋戏也很著名。《芦花荡》之张飞，《水淹七军》之庞德，《摘梅推涧》之侯尚官，都为观众所称道。清末民初，他是长沙同春班的重要台柱，又是该班"卅一堂"执事，得到同行与外界的尊重。他戏德好，演出一丝不苟，从不误场，有病亦力疾登台，演出毫不减色。民国十五年前后，他在同春班最后一次演出中，饰《法门寺》之刘瑾，上场时仍神完气足，演完戏回到后台，不及卸装即倒地而逝，终年六十岁左右。

帅福姣　湘剧演员。醴陵县人。生年不详。民国八年(1919)前后，在长沙同春班去世，时年五十余岁。他是清光绪年间长沙城内著名旦脚，在清华班唱戏时，与漆全姣、郭韵姣两人，共称"名旦三姣"。帅年龄虽较他们两人为小，但艺术上却居首位。不论高腔、昆腔和弹腔，都能演唱，是旦行唱做俱佳的全材。年轻时常演武戏和跻子戏。在《打围》中饰穆桂英，能踩着跻子在庙台台口雕花框子上走碎步，跑过全台，轻松自如，人称绝技；演《闷香楼》，踩跻从高台倒翻，身轻如燕；其他如《王庆卖武》、《拦马》等戏，均有绝招。大脚婆戏如《蝴蝶媒》中的媒婆，神形活现。中年以后，多演正旦。弹腔《落花园》、《丛台别》之陈杏元，高腔《琵琶上路》之赵五娘，《打猎回书》之李三娘，唱来凄婉哀怨，催人泪下，观众誉为"歌声如蝉声摇曳"。清末民初，湘班中擅演昆腔者已不可多得，而帅在同春班仍能演出《刺虎》、《思凡》、《藏舟刺梁》等昆腔戏，虽年过五十，音韵犹佳，是清末湘班中享誉最高的旦行演员。

李玉亮(1868—1928)　祁剧演员。祁阳县人。出身贫寒。十岁学唱木偶戏，十二岁入宝华班玉字科习生脚。因他聪明好学，通文墨，能记全堂剧本，深谙音律，能击鼓，善操琴，人称全材，与何翠福、唐三雄、刘福满合称为祁剧"三个半聪明子弟"。他的唱、做功夫，当时祁剧界无出其右者。民国元年(1912)到桂林，拟搭班演出，因不知当地观众习尚爱好，乃先入各剧场看戏，经过实地了解之后，于和园演出《程婴救孤》，一鸣惊人，观众奔走相告，湖南来了名角。和园经理石长之，以上宾相待，唯恐其去。民国二年石长之在桂林起"甲、乙女子科班"，聘请他和唐玉明担任教师，培训出一封书、金缕衣等许多名角。民国六年林秀甫

礼聘他为凤仪园女子科班教师，受业弟子有凤凰鸣、凤凰屏等二十余人，济济一堂，称得人才之盛。民国十六年他参与组织金丹桂班去潮州、汕头演出，深受当地群众欢迎。1927年8月26日，汕头遭受特大风灾，戏院倒坍，班内人员有伤亡，被迫离去。经海陆丰到达香港，年底回到广州，变卖行箱，转回原籍。他经历这场艰险，因损失巨大，忧愤成疾而终。

刘子焕(1870—1917)　字锦文。辰河戏演员。溆浦县底庄人。幼从溆浦名净刘维官学艺，青年时即成名。清光绪间，先后在太和、荣华、荣贵等戏班唱当家花脸。民国元年(1912)，艺人自组元和班，由于刘子焕艺术精湛，艺德高尚，在艺人中享有崇高威望，被公推为管班。在他的主持下，元和班名角聚集，成为溆浦路子最有影响的戏班。刘子焕以蟒袍戏见长，功架和身法极好。他嗓音宽厚，吐字清晰，行腔走板，规范谨严。拿手戏有《放告认母》、《置田庄》等。他演《逼宫》中的司马师，表现人物心理状态，分寸得当。在绞死娘娘时，用侧身一涮翎毛的动作来表示向皇帝请罪，既刻画出司马师的骄横，目无君主，又表现出不得不略表君臣名分。他这种独到的处理，已为后辈艺人所效法。刘子焕的徒弟向泽清，徒孙夏昌福，在溆浦都是受欢迎的花脸演员。

颜云瑞(1871—1934)　祁剧演员。祁东县孟山人。为祁剧两个大老师傅之一。幼年入同庆班云字科学小生，以能文善武有名于时。在戏班里，极受人尊重，无论过台或回家，本家(即老板，与班主略有区别)为之备专轿。清光绪时，在四喜班担任当场小生多年。民国五年(1916)在零陵与何月波唱对台戏，何演《河北借兵》，颜演《长坂坡》，两个赵云的扮相、做工、武打不相上下，颜以唱腔优美略胜一筹。他的代表剧目多，尤以“靸鞋戏”见长。在《断桥》中饰许仙，表演上有绝招。当许仙提着灯笼来到断桥，忽闻身后小青喊叫：“许仙，哪里走！”有如晴空霹雳，吓得他失手把灯笼往后一甩，一个小翻扑倒在地。青儿第二声喊叫，他在惊慌中把左脚鞋子丢失，摸到鞋子后，忙乱中又拿倒了，穿不上脚，把鞋向空中一抛，一个“吊毛”，鞋子也空翻一百八十度正好落下套入左脚。这一精彩表演，把许仙因恐惧而手足失措的神态，摹拟得维妙维肖。他五十岁后改唱生脚，在楚南新贵舞台、娱乐社、永和园、发舞台担任当场生脚。文戏以《李白醉写》、《大审柏文连》演得精彩，武戏以《赴会出家》出色。他为人机警，有临急应变才能。某年在永州演《斩黄袍》，他扮赵匡胤，在处斩郑子明后，陶三春起兵造反。探子错报“刘金定造反”。他说：“所报不实，再探。”探子心慌，第二次错报“穆桂英造反”。他又急又气，倒在椅子上唱：“为皇背时倒了运，来个探子报不清，一报反了刘金定，二报反了穆桂英。自思自忖明白了，想必反了陶三春，为皇打坐金殿等，再听探子报真情。”这一来，救了扮演探子的演员没罚戏，还赢得观众的喝彩声。

谭松云(1873—1946)　衡阳湘剧演员。艺名富喜，耒阳县人。八岁入春华班学艺，从蒋寿钧习小丑多年，工高、昆腔，并通晓生、旦、净多行技艺，十八岁即露头角。有“蒋寿钧第二”之称，为衡阳湘剧名丑“三喜”之一。他嗓音清亮，表演细致，以褶子、烂衣戏最佳。饰《飞虎山·跑楼》之了空和尚，擂鼓、撞钟、拜佛，身段多，表演精彩。饰《烧香迷良》

之刘绍良,《打碑杀庙》之刘铁嘴,动作性强,生活气息浓厚,对刘铁嘴的走雨舞伞的传统演法,有创造发展。他的花脸戏《李密降唐》之李密、《高关二取》之高行周,唱做俱好。蒋寿钧死后,他名声卓著,名艺人多尊他为师。

丁云开(1875—1943)　衡州花鼓戏演员。衡山县白莲寺人。小河三杰之一。他自幼酷爱舞龙、耍狮、皮影、渔鼓等民间艺术。十四岁习花鼓,工旦,敢于创新,曾将民间纸龙舞,衍变为《池塘洗澡》中的红绸舞。他双手舞动两丈多长的红绸,宛如长龙在池中蜿蜒翻滚,别具一格。演《背疯》,除运用男女声腔和生旦身段变化,活现出一人兼演老夫少妻的形象外,还于手脚系上引线,牵动老人头颈,甩发反脸,传情示意,号称一绝。丁云开在继承和发展衡州花鼓戏唱腔上也卓有贡献。他既吸收湘北、湘南各花鼓流派的音乐唱腔,也糅合了本地宗教音乐、民歌成分,形成了衡州花鼓高亢粗犷的风格。他还从兄弟剧种中移植四十多个剧目,为本剧种的艺术宝库增添了财富。清末民初,他创立云开班。名角如廖谷生、曾顺知、罗友余、赵天成均出其门下。

唐晴川(1875—1938)　祁剧鼓师。祁阳县潘家埠人。先学"师公",后转到戏班学打鼓,拜刘鸿运为师,因聪慧过人,学习刻苦,很快便成为著名鼓师。祁剧界常把"刘道生的噪鼓,唐晴川的战鼓"相提并论,称为双绝。他的战鼓打得"风",韵头圆,声音沉重,"起擂子"(双鼓槌快速轮奏)特别带劲,故绰号"唐擂子"。他击鼓的技艺特点:一是火爆炽烈。有人说,他战鼓打得酣畅时戏台檐瓦都跳。再疲沓的演员,经他战鼓一催,不用劲也要用劲。某年冬刘仙龙演《司马洗宫》,偷懒不换棉衬,演到"洗宫"时,被晴川的战鼓催得浑身是汗,棉衣尽湿。二是感染力强。民国十一年(1922)他在庆丰园打鼓,庆丰园与大舞台打窜台(唱对台戏),因大舞台脚色整齐,观众都去看大舞台的戏。晴川的战鼓擂动,把观众又吸引过来。三是善于渲染气氛,体现规定情景。他曾教育徒弟说:"打鼓的轻重、缓急,注意因人而异,因戏而异,不能随便下锣鼓。比如演《泼粥》,吕蒙正带着愁闷上场,锣鼓要打低调,打高调就不符合吕蒙正当时的心境。"他戏熟,演员念错了本子,能用鼓点提醒演员改正。唐晴川还是个好琴师。他曾在庆丰园、娱乐社、启民、明正戏院等名江湖班担任鼓师、琴师,培育了不少人才,唐云卿、李乐天、宾金箫都是他的入室弟子。

粟春临　湘剧演员。长沙人。清光绪初年出生,光绪十八年(1892)前后在福临科班坐科。民国二十八年(1939)在益阳同春班去世。清末民初,在同庆、同春等班唱戏,长靠短打均佳,是湘剧著名武小生。他自幼练功,一丝不苟,故绝技甚多,尤以翎子功出众。常演《打猎回书》中的刘承佑,一双翎子随身旋转,飞舞自如;《三才阵》中饰吕布,射戟身法与翎子配合,极为灵活细腻,身段之优美,同行中少有及者;《群英会》演周瑜,在《打盖》一场中,目视孔明,踢袍而下,状周瑜之怒且妒,神气活现。他武术功底甚厚,膂力过人,演《翠屏山》之石秀,手中常持真铜棍,重数十斤,挥舞时呼呼作响,丝毫不显吃力。长沙观众都知其武术精通,故每到一处演出,流氓光棍不敢闹事。民国二十年前后,他年过半百,仍在

长沙新舞台演出。其出手动腿，功劲不减当年。现仍健在的著名小生王华运，即其入室弟子。1982年，湘剧举行传统剧目教学演出时，王以七十五岁高龄，演《翠屏山》中《兄弟酒楼》一折之石秀，动作干净利落，双目炯炯有神，英武之气，俨然"拚命三郎"。从王之功架表演，可窥见粟门技艺。

张宏开(1876—1945)　湘昆演员。桂阳县鳌泉墟人。兄张仙保、弟张祝祝皆为昆腔演员。宏开幼年拜谢金玉为师，刻苦自砺，成为昆文秀班的著名旦脚。他唱做俱佳，嗓音清亮，行腔优美；做工细致，表情入微，尤以饰演《渔家乐·藏舟》的邬飞霞最著名。《藏舟》一场原为荡桨行舟。他根据湘南河流水急滩多的特点，改用长篙撑船，表演出各种优美舞姿。其中有背场一躬身撑船动作，既美且真，观众评他"一篙抵得八百吊"(即八百串钱)。在《浣纱记》歌舞一场中饰西施，腰功极好，两手合掌摆到身后，一俯一仰，好似前后有两双手。《痴梦泼水》饰崔氏，前痴后癫，感情复杂，神态各异，表演得深刻细致，当接到金盆泼水时，运气变脸最为传神。《琴挑偷诗》、《佳期拷红》、《思凡》、《游园堆花》，都是他擅演的剧目。四十岁以后，改演正旦。马赛红、彭升兰都是他的门徒。

何三保(1877—1960)　字明玉。祁剧演员。邵东县火厂坪人。自幼随师学丑脚。"徒弟徒弟，三年奴隶"，他每天除了侍候师傅，还要为本家当差，真正学戏，还是出师以后的事。为了充实自己，一面求师访友，一面勤学苦练，功夫不负苦心人，从演小角色起而逐步成为名丑。他最擅长演烂派戏。《打哑问路》、《赶狗上路》、《戳天花板》、《乡里婆进城》等戏，都很拿手，当时许多名丑都不及他。他演丑行重头戏，固然深受观众欢迎，就是演小角色，也能抓住观众。他在《空城计》中扮老军，无一句台词，通过他装聋卖哑的表演，同样能激起观众会心的微笑。在《三司大审》中扮太医，也有强烈的戏剧效果。他模仿方言的本领特别强，不论是衡阳话、湘乡话、山西话、河南话，都讲得很出色，再在语气上一强调，往往能引起哄堂大笑。他一生在用中戏院、紫云台、芝云社等名江湖班担任当场丑脚，在紫云台从艺时间最久，成为它的重要台柱。

何翠福(1877—1952)　字绍林。祁剧演员。祁东县何家冲人。为祁剧三个半聪明子弟之一。幼年入宝福班翠字科学小生，年少知名。出科后又拜许方礼为师。许因材施教，嘱其专攻文戏。他遵师嘱，在用嗓、润腔、咬字、发声诸方面，勤学苦练，果然功不枉费，学有专长，在唱功上，造诣高深，演《目连传》人称"唱罗卜"(擅长唱)。与"生罗卜"(扮相好，生成的傅罗卜)何月波、"熟罗卜"(演唱角色、曲牌熟)伍翠金，鼎足而三。小生行唱、做并重的戏，他都演得有声有色，尤以《金龙探监》最著名。剧中王金龙对玉堂春表明心迹的长唱段，由慢转快，唱来节奏鲜明。叙述处委婉流畅，动人心弦；伤情处，悱恻缠绵，催人泪下。装疯一段做工戏，不论抹脸画须，装疯卖傻，嬉笑怒骂，妙趣横生。就中几声不断线的"哈哈"，有如风撼银铃，特别动听。这出戏已成为祁剧艺术珍品。他的徒弟邹盛松、郭品文都是一时之俊，得其真传，也都久演不衰。他年过五十，改唱生脚，又成生行当场演员。但

每到一处，观众仍要求他演小生戏。戏班常以此相标榜："当场生脚何翠福，特别小生何绍林"。虽系趣谈，却是实况。其代表作还有《丛台别》、《见姑赠塔》、《烤火下山》、《桂枝写状》等。他曾在大舞台当场八年，成为它的重要台柱。

周法柏(1877—1945)　衡阳湘剧演员。常宁县人。八岁随姑父陈厚朋在吉祥班学艺。稍长，从彭自学、刘秋桂习花旦有年。擅高、昆腔，嗓音清润，表演细腻，先后在春台班、春华班演唱，颇负盛名。他的能戏甚多，以《佳期拷红》之红娘最佳，不唯对此剧曲牌〔十二红〕的唱腔有改进，表演上亦增出六十多种不同的身段，以"耸肩"、"摆腰"、"动背"、"搓手"、"耍腰带"、"攀树"、"跳墙"等动作糅合于演唱中，丰富了红娘大胆热情的艺术形象。其他如《藏舟刺梁》之邬飞霞，《断桥》之白素贞，《赶潘》之陈妙常，无不从内在感情出发，喜怒哀伤，各具特色。又擅演小生戏，饰《三气周瑜》之周瑜，英俊儒雅浑然一身，三气的三次不同表演，俱有独到之处。如初闻鲁肃回报刘备哭诉不还荆州，他用端带怒步，让翎毛、袍服与气脸同时颤动；再是率兵至荆州城下，被赵云道破其暗取荆州之计，他以几乎堕马，执枪扎地支撑的身段表现气急败坏；三是兵败遇张飞，他用连续甩发、张口喷血，血冲头顶顺甩发流下，来表现最后一气而终，故有"活周瑜"之誉。但他从不授徒，以致他那精湛的表演艺术，后继无人，人尽惜之。

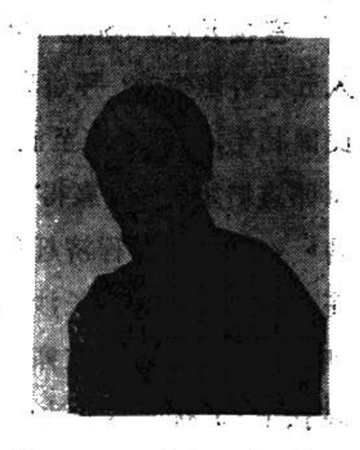
傅儒宗(1877—1962)　湘剧鼓师。醴陵县人。出身贫苦，七岁入戏班，十一岁到湘潭，拜著名鼓师罗泰云为师，学打鼓。二十二岁到长沙，先后在庆华班、同春班打鼓。由于勤学苦练，师傅悉心指点，艺术造诣很深。他打鼓讲究规模。鼓签不出膛子。他能看戏打戏，掌握演员各自的表演特点，鼓点能与表演动作紧密结合。句法清晰，节奏感强。他善于革新。高腔原无音乐伴奏，接满腔(锣鼓接四个字，演员只唱三个字)，台下听不清唱词，他改进只接一字。如《打猎回书》中刘智远唱的一支〔苦驻云〕，原来接满句，大、小钞、小锣都加进来。经他改进，迟接五个字，不但唱词伴奏音乐都听得清楚，且节奏鲜明、生动。傅儒宗艺术修养很高，无论高、低、昆、乱曲牌和传统剧目，都熟悉精通。一对鼓签，指挥各种锣鼓打法，交代清楚，绝不含糊。他为人正直、谦虚，对工作认真负责，有关音乐或剧本、表演方面问题，只要问他，无不尽心指教，并曾协助音乐工作者记录过很多湘剧曲牌简谱。他的品德和艺术，深得湘剧界尊重。平生授徒甚多，现尚健在的八十四岁的名鼓师李元奇，就是他的入室弟子。

胡普临(1878—1944)　湘剧演员。善化县(今长沙县)人。清光绪十八年(1892)前后，在长沙福临科班，从名丑姚春芳学戏，习丑行。出科后，在清华班唱戏，驰名省城。民国年间，在同春班，是当家丑脚。他演戏认真严肃，恪守规范，台上从不随便抓哏逗笑。但神情冷隽，演来幽默、滑稽，自然传神，剧坛称他为"一股神"。他的袍带丑如《不老夸才》中的董年伯，稳重而又风趣，念白字字响亮，演来妙趣横生。演衙役公差，更是神形酷似。《十字坡》中的解差念京白，他以长沙土话作解释，特别诙谐有趣。他如《攀良起解》、《卖武劫

江》、《醉焦起解》等戏，都能把官衙差役欺善怕恶，欺软怕硬的本相，刻画得入木三分。在《打痞公堂》中，他常一人饰演痞子、广言斤、看堂役三个角色。戏虽不多，但各有特点，极受观众欢迎。有人说他是衙役出身，那因他演衙役酷似之故。民国三十三年(1944)农历四月，长沙沦陷。他逃难至醴陵板杉铺，惨遭日本侵略军杀害。

徐初云(1879—1946)　湘剧演员。江西泰和县人。父亲是皮影戏艺人，他从小受戏曲熏陶，不幸父亡母嫁，孤苦无依。九岁随人拖车到长沙，十一岁进五云科班学戏，习大花，兼工二花，所以绰号"二把手"。徐初云身材魁梧，孔武有力，嗓音宽宏，天赋甚高，又能勤奋刻苦，不但功底扎实，而且还注意唱腔，所以能戏甚多。凡演张飞、牛皋、项羽、姚刚等人物，都富有湘剧朴实、粗犷风格，身段舒展大方，雄浑有力，目光炯炯，神完气足，观众认为有昔年湘剧名净大发炳的气势。尤以《造白袍》一剧，唱腔苍凉悲壮，深为人所称道。能戏还有《张横摆渡》之张横，《摘梅推涧》之侯尚官。特别是高腔大戏《封神榜》中之纣王，内行称其演来"出神入化"。偶演二花戏《王庆卖武》之王庆，赤膊打斗，能举武旦从头上翻过，观众称绝。他是民国初年湘剧六大名净之一，驰名湘剧艺坛数十年。抗日战争期间，参加湘剧抗敌宣传队，与欧元霞同任第七队领队。演出一系列的抗日新剧，宣传抗敌救国。演剧队解散后，又加入吴绍芝领导的中兴湘剧团，为抗日宣传不遗余力。民国三十五年(1946)暴病猝死，身无余财，一代名伶，竟赖班友曹松林等凑钱买棺安葬。名净易华武为其弟子。有女福贵，工小生，为余福星之后小生行中佼佼者。

黎友廷(1879—1961)　外号求裁缝。邵阳花鼓戏演员。邵东县简家陇人。少年时学过裁缝，二十岁改行学戏，兼作巫师。常与赵述之同班演戏，受赵影响较大。他主要是丑行演员，也兼演生、旦、净脚色，既精花鼓，也会祁剧，还能制戏服，且质量过人，人称为土秀才。邵阳东路的仁风、丘塘、黄陂桥等花鼓戏班，都是由他传授技艺才逐步建立和发展起来的。其名徒遍于邵阳各地。他的长子黎德卿，便是生、旦、丑、净、吹、打、弹、拉八把椅子都能坐齐的家传弟子。他对艺术一贯精益求精，尤善于塑造各种人物形象，有装龙象龙，装虎象虎的赞誉。他扮演《缝衣》中的裁缝、《江南院》中的胡大老爷、《清风亭》中的张元秀、《瞎子闹店》中的瞎子、《盘洞》中捉蛇的叫化子以及《四仙姑下凡》、《卖花记》、《打纽丝壶瓶》等戏中的角色，以表演细腻，生活气息浓厚著称。



向代健(1880—1938)　字少康。辰河戏演员。辰溪县杨梅岗人。出身于梨园世家，父亲向梅峰是辰河戏旦行演员。幼时随诸兄入私塾攻读。后来他大哥赴县考，因出身卑微，未能入庠。他毅然承继父志，弃书习艺，先习小生，后工生脚。他有相貌端庄、身材魁伟、嗓音圆润的天赋条件，又有较好的文化基础，一经点拨，即能心领神悟，长进迅速，成名甚早。中年以后，在辰河艺坛有"大教主"之称。

向代健善于广采各家之长，融为已有。民国元年(1912)，他为了向上河路子学习，隐姓埋名，扮作烟叶商人，只身前往洪江看戏数月。后又与常德汉剧名生脚李金林结为知己，相互交流技艺，取长补短，造诣更精深。向代健的表演，唱做并重，注重人物气质。高腔以《潘葛思妻》、《韩朋父子会》等戏为拿手。特别是在《男打周》中扮演的吕公，对于老人不明真象，责打周仁时的正义感，和发觉错打后的内疚心，体现得细致准确。民国十九年，他与弟子石玉松在浦市合演此剧，观众竟连点四场。民国二十一年，春华班在辰溪演出，向代健客串弹腔戏《六部大审》，使来自常德的同行为之倾倒。他一生对艺术严肃认真，临终前三日，抱重病在沅陵县舒溪口演唱高腔戏《送行》，丝丝入扣，感人至深，当地人称这次演出为“超前绝后”。向代健与浦市富绅康少伯合办的双少班，是清末至民国间的辰河戏名班。其子向寿卿，习小生，演戏也一丝不苟，颇有父风。

胡绳生(1880—1937)　清末民初著名湘剧票友，闲吟曲社创办人。胡林翼之孙，字镜庵，自号楚狂歌者。原籍益阳，世居长沙。十四岁为秀才，二十岁纳粟捐官，不惯而罢。后经商失败，退而醉心于戏曲。“由丝竹而金革，由金革而砌末”，置备八蟒八靠，于光绪三十一年(1905)，集合著名票友赵少和、陶兰生、陆瑞生、许稚雅、欧阳鹏等，创办湘剧票房闲吟曲社。并于民国九年(1920)出版湘剧专刊《湖南戏考》。闲吟社约在民国十五年停办，历时二十年，实为长沙为期最长，阵容最强，行头最齐，影响颇大的一个湘剧业余演出团体。胡氏擅长小生戏，曾得欧阳予倩称赏。所演如高腔《拷打吉平》之吉平，《琵琶记》之蔡伯喈，《打猎回书》之刘承佑，弹腔《借箭打盖》之周瑜，《玉堂春》之王金龙，昆腔《闻铃》之唐明皇等，可谓文武唱做皆能，高、低、昆、乱不挡。并能串演《醉打山门》之鲁智深、《水淹七军》等工架戏。还可演话剧，常扮剧中女角，为湖南话剧演出的倡导者之一。胡氏家人多能演戏，其侄胡有猷《儿时记趣》诗云：“阿叔才情似笠翁，自成剧社首开风。《三司大审》全家演(民国九年)，小丑(有猷饰崇公道)崭然一幼童。”



言桂云(约1880—1926)　亦作贵云。湘剧生行演员。人称小桂，长沙人。十五岁入五云科班学戏，拜姚春芳为师，习靠唱，嗓音极美，余韵极浓，人称为“云遮月”的唱腔。民国初年，随同春班至汉口老共舞台演出，汉剧名演员余洪元见之，惊为奇才，称他可与北京谭鑫培媲美，故赢得“南叫天”之美名。唱工重头戏如《收姜维》、《法场换子》、《打鼓骂曹》、《空城计》、《程济赶车》等，无出其右者。唱靠戏如《上梁山》的卢俊义，《清河桥》的楚庄王，极为观众倾倒。长沙戏迷有谚云：“莫嫌同春园票价贵，哪个抵得大小桂。”死后，极为人所惋惜。长沙顾曲家寒香馆主饶省三曾作挽联曰：“击鼓骂曹瞒，千秋画角传声，忠义允堪扶士气；抚琴退仲达，一旦哀弦绝响，艰危长忆定边才。”寄托观众对他的怀念之情。其侄言明星，曾随他在同春班习小生，今年过八十，对其叔的表演艺术，犹能记忆。已故生脚

黄菊奎童年在同春班习艺，曾奉言桂云为师，得其教益成名。

唐三雄(1881—1933)　祁剧花脸行演员。祁东县荷塘坪人，十二岁入宝利班三字科学戏，除主攻花脸外，兼学其他行当，并能强记全堂剧本；精通音乐，能操琴，尤擅长击鼓，为祁剧"三个半聪明子弟"之一。从民国十二年(1923)起，在大舞台担任当场花脸达十年之久，名噪湘南。民国二十二年唐三雄病故，大舞台因失去重要台柱而一蹶不振。唐三雄唱做俱佳，是尹庆香的得意弟子，代表作有《荆轲刺秦》、《捉放曹》、《斩单雄信》等。他演包公戏，甩袖、用扇都很文雅，不失一代名臣的威严，很注重人物身份、性格的刻画。演《分疆土》中的陈友谅，把这个草莽英雄，演得既可笑又使人同情，自己被人戏弄并未觉察，还想于拈阄中取巧。他拈阄时，先右眼紧闭，用左眼看筒内纸阄，眼珠滴溜溜转动，左脸颊不断颤动。接着又闭左眼，换右眼看阄，转右眼掣动右脸。这一绝招常赢得满堂彩。他勇于革新，演《捉放曹》，改上场唱的慢皮为二流，使之符合曹操被迫逃亡的规定情境和搬兵除奸的急切心情。杀吕伯奢后，有句表现曹操内心世界的插白，过去常被陈宫的哭唱声所淹没，他对此重作处理，更突出了曹操的奸雄性格。民国十四年，大舞台与楚南新贵舞台打擂台(唱对台戏)，两班同演《斩三妖》，唐三雄把它重排一遍，压缩了零散场次，对妲己的表演作了艺术加工，为大舞台赢得了声誉。从衡阳湘剧移植过来的《混元盒》，经过他修改、圈腔(确定唱词的板眼)，才成为祁剧演出本。他一生为祁剧艺术宝库，增添了不少财富。

陈绍益(1882—1944)　湘剧演员。长沙东乡枫林港人。先从小普庆班萧庆志(从恩)习艺，后随师到长沙东乡李双谱的私家科班坐科，习唱工生脚。为人勤奋好学，从艺之余，刻苦读书，熟知历史掌故，能自编新词。嗓音宽亮，中气充足，唱词清楚，字字入耳，节奏感强。能戏有《禅台报》、《取成都》、《哭雄信》等，尤以《铁冠图》最负时誉。他热心湘剧艺术改革，能根据剧情和人物对剧本进行增删；唱腔能兼收并蓄，吸收京剧一些花腔来丰富自己的唱派。在长沙湘剧艺坛被誉为唱工权威达二十年之久。民国二十七年(1938)，参加田汉组织的抗敌宣传第二队，积极从事抗日救亡演出活动。他胸襟坦率，品德高尚，素为同行所敬重。因为有文化，他从清末到去世，每天坚持写日记，从不间断，可惜于抗日战争期间全部散失。民国三十三年，在流离中被日军抓去服苦役，气恼折磨，含恨去世。其叔陈松年为著名靠把。其弟陈绍武系著名武丑，兄弟同出萧庆志门下，并同在同春班从艺多年。

李德轩(1882—1946)　祁剧琴师，东安县井头圩人，颇通文墨，字写得好，常与人书写对联、招牌；素性喜爱音乐，从张老六习弦索，兼学击鼓，常参与农村婚、丧喜庆的演奏活动。他在音乐行中是个文武全才，鼓打得好，操琴更突出。许多江湖班都争聘他担任乐师。他拉的琴音，清脆甜润，韵律谐和，还有双手在背后拉琴的绝技。演《法场生祭》，他拉的〔倒三秋〕，乐句圆润，音韵优美，观众听得心醉神迷，不住地叫好。他吹唢呐、笛子，都能各尽其妙。吹唢呐善换气，乐曲一气呵成，无间断停顿之感，尤为可贵。晚年门牙尽脱，改用

鼻孔吹笛子，用笛管压住右鼻孔，由左鼻孔吸气、呼气吹笛，笛韵悠扬，十分动听。李德轩善于按照演员的嗓子条件拉琴。演员嗓子好，尽量让他发挥其演唱才能；嗓子差的，便拉"送句子"，帮助演员渡过难关，因而特别得到演员喜欢。他工作认真负责，对音乐人员要求严格，上了台不准讲话，以免影响演员情绪，破坏艺术的完整性。他先后在老永和、楚南新贵舞台、启民班、芝云社等名江湖班担任琴师、鼓师。徒弟有王老善、唐春燕、宾金篇、周铁生等。

彭凤姣（1882—1952）　原名彭咏梧。湘剧演员。浏阳县人。十二岁在浏阳县咏霓科班学戏，后拜清华班跻旦易裕福为师，改名凤姣，习做工旦脚。他身材修长，眉目清秀，扮相俊美，人称"洋菩萨"。后艺术日精，与陈雪瘦、小桂芬、汤彩凤被称为湘剧的"四大名旦"。彭凤姣功底深厚、做工细腻，能戏甚多。做工戏如《挑帘裁衣》、《写状三拉》、《坐楼杀惜》等都负盛名。高腔戏《会缘桥》的哑背疯一人饰两人表演很见功夫，上半身是做工旦柔媚姣俏的表演，脚下走螃蟹路，极似龙钟老汉。上桥步法是老人负重艰难迈步，配合头、手略向后倾的少妇紧张神态，俨然两人，观者称绝。他的跻工亦好，《活捉三郎》中的云路（亦称鬼路），身轻如纸人，满台飘忽不定，不见脚步移动。大脚婆戏如《骂灶分家》、《背娃进府》、《蝴蝶媒》，几十年脍炙人口。民国十二年（1923）兼任福禄坤班旦行教师。晚年倒嗓，专以授徒为主，徒弟众多，彭福娥、郑福秋、梅福芳等皆为其入室弟子。现年近古稀的彭福娥，仍以继承和发展了彭凤姣常演的剧目而驰名于湘剧界。

胡永发（1882—1966）　巴陵戏演员。岳阳市马家店人。十一岁进永和科班学戏，工大花兼三花。参师杨元池。曾为十成班、永和班起师，人和班、岳舞台之挂牌红角。他功底深厚，以做功见长，双颊肌肉能自由抖动，眼珠转动快，肩胛灵活，头、颈功，矮桩功配合默契。擅演大花戏《雁门关》、《芦花荡》、《审子抵命》，三花戏《九子鞭》、《打花鼓》、《打饼》、《双下山》、《济公拿妖》等。他博采众长，善于熔炼创新，塑造人物。《雁门摘印》一场的潘洪，原来演法与《审子抵命》中之秦灿激怒时的"扑桌"表演相似，在不断的演出实践中，他深感秦灿和潘洪两人所处的典型环境和身份、性格各异，不能沿袭旧套，因而改用猛抖左袖，反掸右袖，曲肘压"印"，"髯"随肘出，铺于印上两目圆瞪，两颊掣动等技艺，刻画潘洪之色厉内荏，深得好评。武大郎的矮桩表演，和尚戏的各种台步，配以转肩挪臀，伸颈舞珠，皆能因人和环境而异，演得恰到好处。1952年，他饰演《打严嵩》中之严嵩，参加湖南省第一届戏曲观摩会演后，又赴中南区参加会演；1955年，全省第二届戏曲观摩会演时，他饰《九子鞭》中的刘瑾，获演员一等奖，后被吸收为中国戏剧家协会湖南分会会员。

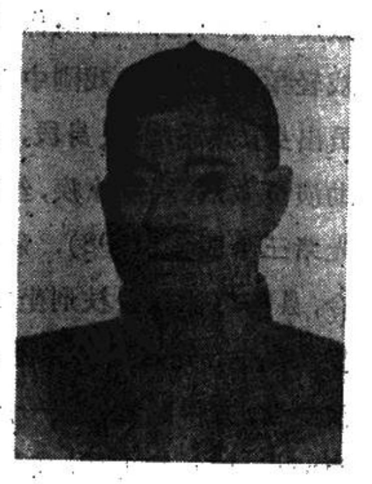
胡永发一生好学，与湘、汉班中不少名流交往甚密，互传技艺。为人爽直，好打抱不平，曾为班友生计，怒打拳师铁罗汉。晚年任教于巴陵剧团小演员训练班，言传身教，一丝不苟。

朱文才（1884—1947）　祁剧演员。桂阳人。十五岁入新田"文"字科班学戏，习生脚。他天赋好，身材高大，面颊丰腴，举止儒雅，生就一副生脚材料。更兼记性好，接

受能力强，又肯下苦功钻研道艺，在科班里已出人头地。出科不久，便成为桂阳、新田、宜章一带“把水口”(指称雄一方的演员)的著名生脚。他演戏有独创性，表演、唱腔，能因人因事而变异，不拘于一格。演《空城计》，他注重表现孔明从容潇洒的风度，象个统领三军的儒将。城楼上对司马懿的那段唱腔自然流畅，丝毫不露惊慌神色，使司马懿在疑虑中急忙撤军。据说他这出戏是从胡三玉的演出中偷学来的。后又经过他反复磨炼，因而能把孔明演活。他演唱工戏，不仅嗓音宽洪，尤善于运用真假嗓相结合的唱法，如《孔明拜斗》、《刘璋让位》、《献帝让位》等戏中的长唱段，唱得字正腔圆，回肠荡气，十分出色。另外，《傲考醉写》、《坐楼杀惜》、《莫成替死》等戏也很拿手。他先后在大吉祥、太和园、同庆园、和鸣园等著名江湖班担任当场生脚，深受湘南地区的观众欢迎。

王益禄(1884—1958)　湘剧生行演员。长沙人。其父绰号王四牛，为清同治时秀才。因酷爱湘戏，常接济艺人，使自己陷于贫困，以致身落梨园，学唱紫脸，故而将儿子送入湘剧泰益科班学戏。益禄习大靠，功底深厚，学戏勤奋，生行中靠、唱、醉、死各种戏路，无一不能。中年以醉戏负盛名。代表剧目有《醉骂》、《醉写》、《醉归》、《献图》等出。他善于体会人物，同一醉戏，李白之狂放不羁，杨雄之粗豪莽撞，张松之恃才傲物，演来各尽其妙。他生平滴酒不沾，却把人物醉态表现得淋漓尽致。能运气使脸变红，随着饮酒的杯数增加而使红色由浅入深，醉态、醉步也能随人物醉的程度而变化，层次分明。此外如《打跛骡》、《骂王朗》等戏，亦有特色。长沙解放后，他已年过花甲，仍坚持演出。五十年代前期常以他的醉戏招待外宾，深受赞许。苏联一汉学家极欣赏其《张松献图》。晚年不幸精神失常，初起病时，偶一演出，尚能终场，终因医治无效去世。

丁爱田(1885—1946)　巴陵戏演员。汨罗县归义街人。自幼随兄进清和班学艺，拜名生[illegible]。初学艺时，因师傅要求严格，自惭鲁钝，不能成[illegible]而投水自尽未遂，乃刻苦钻研，终于熟谙内、外八功，且博学强记，常演剧目，皆能背诵全本，又自学文化，终于成名。凡生行戏无一不会，兼长操琴、击鼓，也能编剧，人称全材。尤以做功见长，[illegible]戏《[illegible]》、《七星灯》、《洪羊洞》，疯戏《打棍出箱》，苦情戏《[illegible]》、《五郎出家》，夫子戏《水擒庞德》、《挑袍》等均独具一格。更擅醉戏，他滴酒不沾，却勤于观察、揣摩，在《金马门》中饰演李白，运用眼神极度斜视，醉眼迷离和忍俊不禁的嬉笑、冷笑、畅笑、狂笑等长串笑声，达三、四分钟之久，将李白“睥睨权贵，笑傲公侯”的性格刻画得入木三分。他独创分眼、阴阳脸、内功渗汗等技艺，运用于《黄鹤楼》、《打黄盖》、《空城计》等剧中，塑造了刘备、孔明等人物形象，时人誉为“戏夫子”、“活孔明”，至今为人称道。丁爱田名冠巴陵，始终谦虚谨慎，不断向艺术高峰攀登。自民国三年(1914)受聘于岳舞台班之后，直至终老，未离该班。抗日战争时期，积极编演历



史剧和时装戏，宣传抗日救亡。教授艺徒，因材施教，诲人不倦，不少名伶皆出其门下。同班人向他请教时，无论大小角色，无所不会，有问必答。人称他为巴陵戏的"活词典"。业余学医，免费为班友治病，深得同行敬重。民国三十五年，卒于桃源翦家溪。其女丁艳香，工闺门旦，亦为巴陵戏名演员。

杨锦翠(1885—1965)　辰河戏演员。黔阳县稔禾溪人。幼入本乡德庆科班，学弹腔，习旦行。出科后搭天元班，演于黔阳城乡，已露头角。民国二年(1913)，为学习高腔，只身赴浦市，搭双少班。两年后，成为上河路戏班艺人中系统地掌握"浦腔浦调"的第一人，名声大震，被洪江大红、荣福等戏班聘为"头个小旦"。民国十四年，他与陈伯云等艺人在洪江合办荣庆班。前后二十多年，荣庆班兴旺发达，杨锦翠也誉满辰河。他身材高大，扮相一般，作为旦行演员，条件并不理想，全凭他千锤百炼的技艺名重于时。他以演闺门旦见长。辰河高腔特有剧目《金盆捞月》是他常演的拿手戏。1955年，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，以六十六岁高龄演出此剧，仍然身段圆活，台步轻盈。特别是"下腰"、"挽手花"等一连串"捞月"动作，优美，利落。他通过唱腔、表情，体现韩翠屏的宫怨之情，恰到好处，获大会奖状。杨锦翠一生勤谨俭朴，戏德高尚。早年在芷江，置五十吊赏钱于不顾，拒绝为豪绅敬酒；在安江，不慑服于恶棍淫威，拒演《金莲调叔》。对于某些传统剧目中的淫荡表演，他都予以剔除。晚年授徒王兰芳，传其《捞月》等剧。



萧剑昆(1885—1961)　原名萧灶保。湘昆鼓师。桂阳县四里人。自幼学昆曲，习正旦；后拜胡昌福为师，改习打鼓，颇得真传。他善于吸收，把祁剧鼓点融化到昆曲里，既保持昆曲的风格，又有地方的特色。打文戏轻柔细致，打武戏刚中有柔，节奏稳准，尺寸严谨。由于他是演员出身，熟悉唱腔、身段，因而他的鼓板，既能带演员唱戏，又能助演员做戏，轻重徐疾，丝丝入扣。行家赞誉他的鼓点会"说话"。光绪三十四年(1908)，新昆文秀班在皇帝驾崩时演戏，违背禁令，县衙将他抓去杖刑坐牢，昆班遂解散。辛亥革命后，他为了挽救昆曲，先后组织吉昆文秀班、昆世园、昆舞台戏班，经他惨淡经营，方得延续昆腔一脉。1957年嘉禾县祁剧团排演昆腔戏《武松杀嫂》参加全省戏曲汇报演出，他年逾古稀，登台司鼓，以其娴熟洗练的鼓点配合演员的身段动作，渲染出紧张气氛，使演出更显精彩，足见他的功底深厚。尔后，他积极发掘湘昆遗产，辛勤培训昆曲学员，并把富有特色的怀鼓技艺，传之后辈，为发展湘昆艺术，贡献了毕生精力。



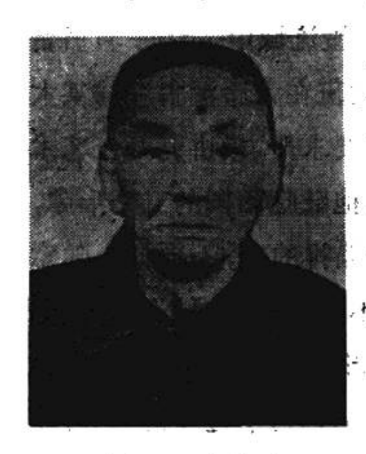
张树生(1886—1959)　常德花鼓戏演员。桃源人。七岁入江氏坛门班，既学旦脚，又学小生，既唱傩戏、又唱汉剧。他在常德汉剧《曹安杀子》中扮苗香，以其唱念感人而

初露头角。九岁学唱花鼓戏，十二岁进半台班天喜班。为求深造，延请花鼓戏教师陈春林至家传艺。二十岁即花、汉、傩三者俱精，生、旦、丑皆能，遂在家乡黑溪峭科班带徒，从他学艺的先后达百余人。他先后起过洪胜班、新舞台，影响遍及沅、澧流域中、上游，演员皆其门徒，故人称"张树生的班子"。二十世纪二十年代末，张的戏班在大庸沅古坪与某大戏班唱对台戏取胜，名声大振。被誉为"灯班王"。张树生对艺术要求严，极讲究舞台艺术规范化。虽读书不多，但能动笔改戏。对《借嫂回门》中刁知县抱鞋吃汤圆的丑恶形象，《陈姑赶潘》中艄公挑逗性的台词等，均加以删改。经他修改或编排的戏，不准他人随意更改。他作风正派，爱徒如子，不收学徒的师傅钱，按演出分账，不谋私利，甘愿清贫自守。张树生技艺全面，在《阴阳错》中扮演罗半仙，对男身女魂的音容形态模拟逼真，时隔数十年，观者仍常称道。他擅长唱念，嗓音宽厚，唱腔优美，摈除了传统唱词衬字过多的通弊，使唱腔纯正。他真假嗓运用自如，假嗓翻高唱句尾时，苍劲有力而又婉转动听。他将傩戏腔的精华部分糅入正宫调中，韵味浓郁，而自成一派。1955年，以六十九岁高龄，与其徒吴志柏合演《清风亭》，参加全省第二届戏曲观摩会演，获演员一等奖。1957年，他已年逾古稀，还争取参加了全省戏曲汇报演出，在《打芦花》中扮演闵世翁，并在会刊上撰文，为该剧种的继续发展，提出合理建议。

罗元德(1886—1955)　湘剧演员。长沙县东乡枫林港人。小时候豹头环眼，长相不凡。人极聪颖，但因失学，顽皮无厌。十一岁入湘剧三元科班学戏，唱二花脸。班师姜星福，是湘剧名教习，授徒有方。罗元德入科后学习勤奋，故出科时唱做念打，功底扎实，身段脚手，颇有规模。加之嗓音嘹亮，天赋甚高。二花脸本工戏和应工戏，文武不挡，十六岁登台，受到观众赞许，成名较早。民国初年，入湘剧著名的同春班，因名角集中，便于求教，技艺日趋精湛。所演《摸鱼闹江》之李逵，《白良关》之尉迟宝林，《七郎打擂》之杨七郎，《龙虎斗》之呼延赞，《卧虎山》之伍辛等都很著名。尤以《猴变》之猪八戒，《五台会兄》之杨五郎，唱做兼优，数十年来受观众喜爱。在《猴变》中，猪八戒与假小姐(孙悟空化身)对唱一段，罗元德将猪的叫声融入唱腔中，活泼诙谐，不仅准确刻画了猪八戒当时的丑态，同时增强了这个戏的神话色彩。在《五台会兄》一剧中，罗元德功架稳健，通过一系列优美的造型和充满感情的唱腔，塑造出一个心情悲愤，人虽出家，但心向国家且时刻保持着警惕的爱国者形象。这个戏在1952年第一届全国戏曲观摩演出中演出，罗元德荣获奖状。他对湘剧艺术的发展和革新，也作过贡献。民国初年，他与京剧二净穆春山互相学习，订莫逆交。穆春山很称赞罗演出的《钟馗嫁妹》。罗从穆处学到京剧一些武戏，糅入湘剧二花脸的表演艺术中，丰富了湘剧的武功。他对湘剧传统习惯由二花脸代演的部分丑脚及摇旦戏，能着意钻研，向生活与社会学习，演得很传神。如演《杀蔡鸣凤》中的王三，讲湘阴白，颇有特色，很受观众欢迎。1954年7月，离开舞台，担任湖南湘剧团附设小演员训练班主任，对培养后一代竭心尽力，授课要求严格。在他进班到去世前半年中，曾

教授学生《比武夺魁》、《摸鱼闹江》及《拨火棍》等拿手好戏。

萧少林(1886—1959)　号云峰。衡州花鼓戏演员。衡阳县富田人。自幼从父习花鼓，生、旦、净、丑、吹、拉、弹、打无所不精，同行称之为"天牌"。



萧少林习艺，并非一帆风顺，在他倒嗓期间，曾被观众用竹竿戳进后台。在失败面前他并不灰心丧志，次年进春华班深造，苦练基本功数年，重登舞台，一鸣惊人，其把子功令衡阳湘剧武生徐春玉叹服。成名后，待人更谦和，对指点过他的艺人，无论年长年少，执弟子礼甚恭。晚年演《清风亭》之张元秀更为出色。当打完叫头接念："我带成你一十三岁，难道今天叫你一声都叫不应了啊"，这个"啊"字一念完，一滴眼泪与小锣"当"声同落，观者无不随之凄然落泪。

谭松月(1886—1960)　衡阳湘剧演员，艺名春喜。耒阳县人。八岁入春台班，从王玉祝习大花；王玉祝死后，再从师蒋寿钧。他两拜名师，高、昆戏造诣甚深，先后在春台班、春华班从艺，以演《八戒闹庄》之猪八戒，《审假旨》之张守信，《访白袍》之尉迟恭著称。晚年多演袍带戏，如《司马洗宫》之司马师，《审子打秋》之秦灿，《造白袍》之张飞，《雁门关》之潘洪，均以有独具匠心之处为观众称道，为同行师法。他的唱腔刚柔相济，表演气势沉雄，动作优美，分寸严谨，特别注重人物的心理刻画。又擅演摇旦戏，以《高山扫坟》之高三娘，《吵闹饥荒》之蔡母为佳。中华人民共和国成立后，他是



衡阳湘剧团台柱之一。1955年，以七十高龄饰《雁门关》之潘洪，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演员一等奖。1956年参加湖南省戏曲艺术团，赴京汇报演出《雁门关·拿潘》一折，赞誉极高。他是中国戏剧家协会会员。谭松月的艺术成就很高，在继承传统的基础上，刻意创新，形成了威武稳健的表演特点。晚年悉心传艺于侄孙谭保成。1952年谭保成参加第一届全国戏曲观摩演出，主演《醉打山门》闻名全国，实得力于谭松月的多年培育。五十年代，他口述传统剧本及高昆曲牌甚多，为衡阳湘剧留下了宝贵的遗产。

刘福满(1887—1940)　祁剧演员。祁东县七星岭人。清光绪二十五年(1899)入祥利班喜字科学旦脚。在科时名刘喜银，是徐莲香的入室弟子。他扮相秀丽，嗓音甜润，戏路甚宽，能戏颇多。与何翠福合演《绣楼赠塔》，人称双绝。他的《女辞庵》更是脍炙人口。其特点：一是表演细。如"见一个年少哥哥……"一段戏，对想象中下山后的生活情趣，表演得细致传神，把一个追求正常幸福生活的优尼演活了。二是功夫深。在佛堂摆的十八个罗汉身段，个个神态逼真，引人入胜。民国二十六年(1937)，他在祁阳县城重演此剧，全城为之轰动。名花脸夏福洪特地从三十里外的观音滩赶去看戏。他眼睛富有魅力，演《贵妃

醉酒》时，那种醉中媚眼，徒弟想学也学不象。中年以后改正旦，更在唱腔上下功夫。演《卖子投崖》，神前哭诉一场，唱得悲切凄怆，感人肺腑，名正旦胡瑞云自愧不及。观众对刘福满非常喜爱。民国十七年，他随益舞台到道县，城乡观众欣喜若狂。城里人扣住行箱留他演戏，农村人便设法将他装进麻布袋里抢走，戏班只好先到农村演出。他先后在荣庆班、大舞台、发舞台等名班当场。得其真传者有其女弟子筱玉梅。名旦颗颗珠也曾受他的教益。

许升云(1887—1962)　本名许青榜。巴陵戏演员。汨罗县归义街人。十二岁入永升平科班学戏，六年出科，参师姚德和。工小生，曾搭双胜、春台、人和、十成诸班，年轻时即负时誉。民国三年(1914)为商办岳舞台组班。民国八年任岳舞台赵师(班主)，民国十五年后，岳阳连遭天灾战乱，他带领岳舞台辗转湘西一带，历尽千辛万苦，使濒临灭绝的巴陵戏得以薪尽火传，直到1952年岳阳巴陵戏剧团成立。



许升云自幼刻苦学艺，常求教于名师杨和凤、彭青贵，熟谙内、外八功，善用本、小嗓结合演唱，腔板多变。其代表作有《打严嵩》、《赶斋泼粥》、《群英会》、《黄鹤楼》、《三气周瑜》等。尤擅长演周瑜戏，他紧扣周瑜年轻自负，胸怀窄狭，喜怒无常，貌似闲暇而心运机谋的特点，表演风格独树一派。唱时以顿音、重音和险板水腔的交替使用，配之以多变的表情，翎子挽太极图、水波浪等绝技，将周瑜的复杂性格刻画得栩栩如生，人称“活周瑜”。1951年被聘为湖南省戏曲改进委员会委员。1952年，他演《打严嵩》中的邹应龙，参加全省戏曲会演，并赴中南区参加会演。曾当选为湖南省文学艺术界联合会委员。他在剧团工作时，特别注重培育青年，奖掖后辈。1957年任教于巴陵剧团小演员训练班，培养了建国后第一代巴陵戏新人。1956年将珍藏多年的一百一十个传统戏剧本，无偿地献给剧团。直至终老，为巴陵戏的发展呕尽心血。

陈德生(1887—1947)　别名陈老五。辰河戏演员。祖籍吉首，父寓居泸溪县浦市。以制作鞭炮为业。陈德生十五岁随向代健在双少班学小丑，得到前辈艺人龚超良和刘喜发的指点，由于他勤奋刻苦，青年时代即成名。他四十多年的粉墨生涯，大部分在双少班度过。他的表演艺术，注重含蓄，做工正派，一举一动极为讲究，趣而不俗。他演《闹店》中丁瞎子，黑眼珠翻上，眼内呈白色，以眼皮的不同眨动表现复杂的内心活动；走路用杵棍探路，以耳代眼的斜身神态，人称“活瞎子”。他演《耿氏上吊》中舅舅，得知姐姐为方卿所逼而屈死，打进方宅抄家时，表现出一个有几分憨气的乡村小民，忍无可忍，暴发忿怒时的神态，产生强烈的喜剧效果。他擅演娃娃丑，表现天真顽皮的童稚之气，极为神似。年过半百，观众仍常点他演《王贵攻书》中王贵、《礼成拜门》中礼成、《吊妆楼》中蓝继子等娃娃丑角色。其子陈盛县，现为辰河戏名净。

周圣溪(1887—1962)　湘剧生行演员。长沙县人。五云科班出身，原名周正云，工大靠。出科后在长沙唱戏，不引人注意，于民国初年愤走江西。曾在宜春、萍乡一带唱戏多年，勤学苦练。抗日战争前几年回到长沙，在百合戏院演出，一出马门，立即炮竹喧天，从此乃负盛名。后又去湘潭、益阳一带演出数载，抗战时隐姓埋名，粗茶淡饭度日。抗战胜利后复回长沙，在兰陵戏院挂头牌。他身材魁梧，扮相威严，擅长关羽、岳飞戏。能取众家之长，既具大桂云之沉雄稳重，又有欧元霞之身法功架。自己常说："坐要象口钟，站要象株松。"《水擒庞德》一剧，他塑造关羽有如天神；训子一段，端肃凝重，不怒而威；观阵一段，高台上一连串的组合身段，气势磅礴，神情刚毅。演《岳传》中之前周侗，武勇豪迈；后岳飞，威严庄重。中华人民共和国成立后，每演《水擒庞德》，周饰关羽，贺华元饰周仓，罗元德饰庞德，配搭之整齐，湘剧界公认较之前辈毫无逊色；1955年湖南省第二届戏曲观摩会演中，周以扮演此剧之关羽获演员一等奖。曾总结扮演关羽的经验，经人整理成《漫谈关公戏》一文，发表在《湖南戏剧》1959年6、7月号上。除关、岳戏外，还擅演《报恩府》之路遥，《扬纣十罪》之姜子牙等角。1951年8月湖南省戏曲改进委员会成立时，周曾任副主任委员。1958年被选为中国戏剧家协会湖南分会理事。



罗裕庭(1888—1944)　湘剧净行演员。宁乡县道林人。出身梨园世家。曾祖罗万善，是晚清普庆班擅长高腔的唱工老生。父亲罗德明，是用湘剧唱皮影戏的艺人。罗裕庭幼时读过四年私塾，有一定文化。后随父亲学唱皮影戏。习艺数年，吹打弹唱，无一不精。二十余岁到长沙同春班，正式登上湘剧舞台。他非科班出身，基本功较差，但能扬长避短，运用他天赋的洪亮嗓音，专演以唱工见长的紫脸戏(相当京剧铜锤花脸)。演《高鹞子观星》、《斩雄信》等戏，唱腔雄浑高亢，能把人物悲歌慷慨的感情，表达得淋漓尽致，形成湘剧紫脸独特唱派而驰名艺坛。他待人谦虚和蔼，慷慨好义，生平不事积蓄，同行中人有困难，无不倾囊相助，故素有"罗财神"之称。三十年代初，有人把一百零八位湘剧名角套以梁山好汉绰号时，他被尊为"及时雨呼保义"。

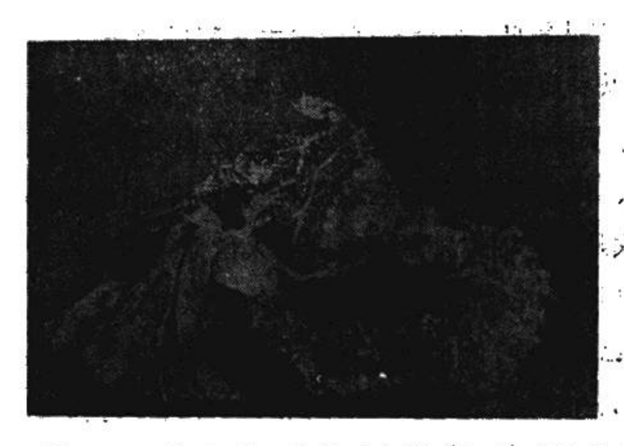
罗裕庭早在民国初年，就倡导编演新戏。湘剧舞台上最早出现的暴露国贼袁世凯的新戏《袁世凯逼宫》，就是由他编导演出的。民国二十年(1931)"九一八"事变后，长沙湘剧界以他为首，及时编写了大型新剧《血溅沈阳城》，组织湘剧名角，日夜抢排，于次年一月，在长沙六家剧院轮流上演，彻底揭露日军在沈阳大屠杀的血腥罪行，鼓舞了广大群众的爱国激情，为湘剧艺人抗日救亡起到了前驱作用。民国二十六年，抗日战争正式开始后，他鼓励独生儿子罗汉超当兵，直接参加抗日，汉超不幸在淞沪战役中阵亡。悲愤之余，他更以身许国。民国二十七年省会戏剧界成立抗敌后援会，他当选为常委，并兼任戏剧编纂委员，与戏剧界人士一道，继续编写了不少新剧。当年，田汉来长沙，组织湘剧抗敌宣传队，

他立即发动艺人参加，并担任抗敌宣传队第二队领队，积极排练爱国主义题材的历史剧，以及田汉和他合作编写的抗日新剧，到各地城乡演出，为抗日救亡宣传呕尽了心血。民国三十三年农历四月，他在耒阳涌金戏院演出，日本侵略军突然袭来。仓猝之间，来不及后撤，戏班和他的一家都被困城内。他的妻子、侄媳因病不得医致死，侄儿罗洪元（湘剧老生）被日军枪杀，他自己被俘，关押于涌金戏院隔壁的财神殿内。因有人说他编演过抗日新戏，触怒敌人，受到残酷毒打，他不但没有屈服，并且严词骂贼，继而绝食以抗议日军罪行。为了维护祖国和民族的尊严，他终以自己的鲜血，为湘剧史写下了可歌可泣的光辉一页。后来，著名戏剧家田汉在《湘剧忆事》长诗中写道："寇氛逼耒水，裕庭罗网罟；骂贼长桥畔，生气犹虎虎。"生动形象地歌颂了这位杰出的爱国艺人的浩然正气。

何银生（1889—1980）　邵阳花鼓戏演员。邵阳县迎仙桥人。十二岁拜海春堂为师，学南路花鼓戏，专工旦行。首演《娘送女》，以扮相俊俏、嗓音优美而崭露头角。他常与一妹子合演《打对子》、《送表妹》等剧，以善唱走场牌子闻名。清光绪末，入宝庆城，进兴旺园，唱功日精，人称"唱不死的何银生"。于《反情》、《服药》、《访友》中饰余四妹、林英、祝英台诸角，长段数板一泻如流。"丑不死的杨发生"与他合演《磨豆腐》，轰动城乡，同行纷纷争观。民国十六年（1927），主动与王佑生、夏云桂、曾玉生等参加欢庆农民协会成立大会演出。尔后，两度应邀赴武汉新市场、鹦鹉洲公演，与黄陂花鼓戏艺人交流化妆及表演经验，致力于邵阳花鼓戏的改革。1951年参加邵阳改良楚剧团，与王佑生、李鸿钧等名角荟萃一堂，人称"著名三旦"。1964年退休。"文化大革命"中惨遭迫害，平反后病故。何银生原家境富裕，早年以家养艺，同行长期在他家吃住，不取分文。抗日战争后，家产荡尽，以教徒、演戏谋生。其入室弟子李鸿钧，颇得真传，今执教于湖南省戏曲学校花鼓科。

欧元霞（1889—1944）　湘剧演员。浏阳人。三元科班出身，工大靠。靠、唱、醉、死，无一不通。嗓音带沙，而吐字清晰有力，以唱工戏见长。神情潇洒，台步大方。能戏如《劈三关》之雷振海，《黄鹤楼》之刘备，《乌龙院》之宋江，《宁武关》之周遇吉，特别是与吴绍芝合演的《兄弟酒楼》，誉为双绝。京剧老教师周永泉看后，佩服不止，曾说："不用说别的，只看那杨雄的醉态，从不醉到小醉、大醉，一杯酒一个神气，真是了不起的演员。"他在湘剧界享盛名三十多年，民国二十七年（1938）担任湖南省戏剧界抗敌后援会常委；民国二十八年参加湘剧抗敌宣传队，在第七队担任领队，率领全队奔走各地，演出《史可法》、《梁红玉》等戏，宣传抗日救亡。民国三十三年夏，长沙沦陷，他与一些湘剧艺人逃往湘桂边境，病故于广西宜山。

欧阳予倩（1889—1961）　戏剧教育家、理论家、剧作家、京剧演员。浏阳县人。原名欧阳立袁，号南杰，艺名莲笙、兰容；笔名春柳、桃花不疑庵主。光绪二十八年（1902）东渡日本，先后在成城中学、明治大学、早稻田大学文科读书。光绪三十三年参加新剧团体"春柳社"，与李息霜、曾孝谷、陆境若在东京本乡座演出话剧《黑奴吁天录》。宣统二年（1910）

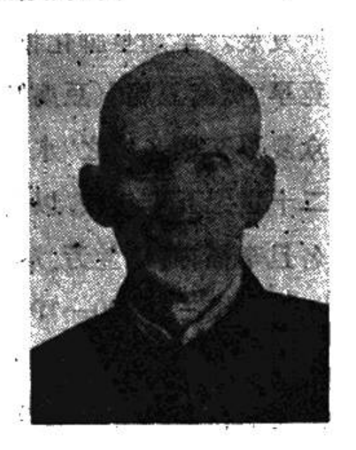


在上海组织"新剧同志会"，演出《家庭恩怨记》、《猛回头》、《热血》、《社会钟》、《鸳鸯剑》和《王熙凤大闹宁国府》等话剧，成为中国话剧奠基人之一。民国五年(1916)开始从事京剧的创作、演出，除上演京剧传统剧目外，还根据小说《红楼梦》改编了《宝蟾送酒》、《馒头庵》、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《鸳鸯剑》、《宝玉请罪》等京剧本，是"红楼戏"热心的编演者。此外还新编了《人面桃花》、《杨贵妃》、《潘金莲》等剧本，并尝试用京剧反映现实生活，创作了时装戏《哀鸿泪》等，都成为他自编自演剧目。由于他文学修养高，艺术上又刻意求工，锐意创新，其艺术造诣与梅兰芳齐名，被称为"北梅南欧"。民国十年创办南通伶工学社，以办学校方式培养戏曲演员；民国十八年在广东创办戏剧研究所，培养戏剧人才。抗日战争时期，积极参加抗日救亡活动，从事京剧、桂剧改革工作及话剧运动，编演了《梁红玉》、《桃花扇》、《渔夫恨》等具有爱国主义思想的剧目。民国二十八年在桂林创办广西省艺术馆，并兼任桂剧实验团团长，主持了西南剧展。中华人民共和国成立后，任中央戏剧学院院长，中国文学艺术界联合会副主席，中国戏剧家协会副主席，中国舞蹈工作者协会主席。1955年加入中国共产党。戏曲著作有《自我演戏以来》、《一得余抄》、《谈二黄戏》、《京剧一知谈》等，编辑了《中国戏曲研究资料初集》，并为之写长序。他对湖南戏曲颇为关注，在抗日战争期间，对湘剧演员从艺术到生活都给予了指导和帮助。

黄元和 (1890—1956)　湘剧教师。长沙市人。七岁入三元科班学艺，师承姜星福，原习小生，后改丑行，因其资质聪慧，又勤勉好学，不但基本功扎实，唱做俱佳，尤以武功见长。他兴趣广泛，善记剧本总纲，能串演生、旦、净各行的许多剧目。如《水擒庞德》中的关羽，《凤仪亭》中的董卓等，都有规模。他演《岳飞》戏里的张保，则吸收京剧的武打来丰富武丑的表演，被誉为"活张保"。黄元和不但艺术精湛，而且具有高度的爱国热情，热心湘剧教育事业，民国十年(1921)为福禄坤班首创人之一，培养出大量湘剧女演员。后继续办福寿、福如等坤班，女演员大半出其门下。民国二十七年参加田汉在长沙举办的战时歌剧演员训练班后，任湘剧抗敌宣传队三队领队，带队辗转演出于湘南、桂北一带，做了大量的抗日宣传工作。抗日战争胜利后，他回到长沙，在废墟上重建湘春园戏院，组织湘剧演出，被戏剧界推选为戏剧业同业公会理事长和老郎庙总管。1949年秋长沙解放，他与二十几位湘剧艺人参加人民解放军第十二兵团政治部洞庭湘剧工作团(湖南省湘剧院前身)。1953年省文化局创办湘剧小演员训练班，他和罗元德、廖运生、萧金祥等湘剧界耆宿担任教师。因陋就简地办班、招生，为培养新中国第一代湘剧演员，取得了显著的成绩。1956年训练班赴北京汇报演出《打猎回书》、《五台会兄》等剧，获得好

评。现在这些学生都已成为发展湘剧事业的骨干力量。同年九月，黄元和在京病逝，文化部和湖南省文化局为他开了追悼会，文化部的追悼会由田汉主持。会上，田汉讲话，对他一生作了很高的评价。

苏荣兰(1890—1944) 本名苏安生。祁剧演员。祁阳县七里桥人。十三岁入泳昇班荣字科专攻旦脚。他身材较高大，上妆后却显得秀气，以擅长靠马戏闻名于时。他跑马路不用俏步而用"偷步"。因脚长迈步宽，在台上近看，似乎艺术性不强，但台下看去，却只见身子动，不见步履痕迹，这是他的独创技艺。他运用马路功夫，在《草桥关》中"跳凤"，俨如凤凰在空中飞翔，形态优美；在《活捉》中扮阎惜姣的鬼魂，走的鬼路先慢步游动飘荡，后突转俏步，身往前仆，越跑越快，只见他头上钗环动，身上雪衣飘而不见腿脚移动。与李荣富合演此剧，珠联璧合，相得益彰。他的把子功也很出色，舞动刀枪，初如一条白龙，缠身翻滚，酣畅处如满天瑞雪，在台上飞扬，使人眼花缭乱。他巧妙地运用这些基本功，成功地塑造出许多艺术典型。青年时代表作有《斩三妖》的妲己，《虹霓关》的东方氏，《尤查关》的尤春风，《送礼杀山》的潘巧云等。中年时，以演《断桥》的白素贞，《失子成疯》的三娘，《田氏劈棺》的田氏，擅美当时。苏荣兰于清光绪末年到桂林搭班演出，蜚声艺坛，曾是陆荣廷所办御班中的"三鼎甲"之一。在此期间，他曾参与同盟会的革命活动，与同盟会员耿毅、冷遹、刘松甫、何遂等结为兄弟。耿毅等常以到景福戏院看戏为由，商谈国家大事，开展革命工作，均由他负责掩护。他还排演《明末遗恨》等新编历史戏，传播反帝反清思想，鼓吹革命。民国十一年(1922)他回到祁阳，在大舞台担任当场旦脚，达十年之久，是大舞台的重要台柱。抗日战争前两年，他再到桂林献艺授徒，颗颗珠便是他此时收的弟子。他在桂林先后担任和园甲、乙科班和仙乐女子科班教师多年，直至民国三十三年祁阳沦陷前夕才回家乡。他家距县城七、八里，受日寇烧杀掳抢之害最深，其女因抗拒日寇凌辱，惨遭杀害，妻亦气怄身亡。他积忧成疾，抱恨以终。苏荣兰培育的名徒甚多，最著者一斛珠、小桃红、王琼仙、毛珍仙、谢美仙等。他的外孙女李小娥，为桂剧名小生。中华人民共和国建国十周年桂剧赴京献礼演出《人面桃花》，小娥饰演崔护，获得首都观众好评。



刘道生(1890—1974) 号稷臣。祁剧鼓师。祁东县荷塘坪人。中国戏剧家协会湖南分会会员。出身梨园世家，祖父为著名琴师，父亲刘鸿运是著名鼓师。他自幼喜爱戏曲音乐，十岁随父学击鼓。父望子继承世业，对他要求甚严，责令他每天坐在帐内，手执鼓签，口念曲牌，练习鼓点；晚上练习操琴，演出时边打小锣，边记场口(记演员上下场及所用之锣鼓点)。他苦练六年，于祁剧锣鼓经，无所不精；高、昆曲牌，弹腔板式，无所不会。十六岁登台司鼓，以技艺高超，受到同行称赞。刘道生击鼓特点有二：一是稳，因他戏路谙熟，善于掌握分寸。某戏何处该轻、该重，某戏何处该快、该慢，了

如指掌，演奏起来，既准确，又紧凑。尤其擅长打四门大戏和古老正本，对这些难度大的戏，场口记得死，台词背得熟，打来得心应手，条理分明。二是“风”，即击鼓手风好，鼓点干净，韵头圆泛，刚柔相济，节奏感强。一些抒情性很强的片段，鼓点能烘托人物的感情，使演员的演唱艺术发挥得更充分。战斗场面，擂动战鼓，把战斗气氛渲染得紧张、热烈。刘道生对工作一贯认真负责。每天演出，他总是提前上台，把准备工作做好。不到“腰台”时候，从不下台。他律己严，律人也严，只要他坐在台上，无人敢玩忽职守。有次他胞弟弹月琴失误，他当众给予惩处，散戏后还“坐公堂”批评。演员不得误场，不许打海水(指自编水词)，一举一动，都要合乎锣鼓点，对名演员也不例外。尽管有些名演员因此对他有意见，但还是说他的鼓打得好，到底是家传道艺，与众不同。“教不严，师之惰”，是刘道生课徒的重要准则。1957 年他在邵阳主办音乐人员进修班，用《混元盒》的高、昆曲牌做教材，每天把要教的曲牌先示范演唱，然后分腔教，学员分腔学，要求每个学员唱会，经他验收，谁唱得准，就在谁的练习本写上曲牌名，加盖他的私章。他这样要求别人，也这样要求自己。他遗留下来的《目连传》手抄本，几乎每个曲牌都经过他核对准确后加盖私章。由于他对祁剧传统艺术学识渊博，远在广西、江西的演员、乐师，常来信求教。他诲人不倦的精神，很受人敬仰，祁剧艺人都尊称他为道生先生。他的徒弟遍祁剧界，成就较大的有唐云卿、黄尚初、周铁生、宾金箫等。

民国时期他在大舞台、发舞台、国华班从艺二十五年，因工作认真，品德高尚，深得本家倚重，同行尊敬。中华人民共和国成立后，他参加邵阳祁剧团，1963 年调湖南省祁剧院工作，后调湖南省戏剧学校祁剧科任教，1969 年退休。

胡春凤(约1890—1957)　常德汉剧演员。清光绪间出身于汉寿小松秀班春字科，后师事胡金云，长期在同乐班从艺，为清末民初著名男旦脚，文、武、唱、做、跻工，皆称精到，尤善于刻画不同身份、性格的人物。《百花亭》之杨贵妃、《西厢记》之红娘、《双蝴蝶》之媒婆、《飞熊山》之唐赛金、《抗金兵》之梁红玉、《琵琶洞》之蝎子精等，是其拿手戏。表演细致俏丽，楚楚动人。唱腔中常用活泼跳跃之小花腔，自成一派，对同乐班旦行“一家戏”有所发展。早期旦脚化妆面部不擦粉，仅以红纸浸水渲染眼角。春风脸圆肤白，妆扮亦美，竟享“窝窝豆腐”(豆腐脑)之艺名，誉其甜嫩。后演技益精，改用擦粉贴片子后，扮相愈美，众复以又嫩又实之“水豆腐”誉之，至垂老之年，人亦只知剧坛有“水豆腐”，而忘其真名。二十世纪五十年代，以古稀高龄演《百花亭》，衔杯卧鱼，百般醉态，足见其工力深厚。后辈名旦李福祥、萧兰芳、廖艾芳等均曾得其教益。

黄绩三(1890—1963)　荆河戏乐师。石门县爪子峪人。民国二年(1913)进临澧县新安福兴班学艺。民国九年从隆法寺的心缘和尚学习昆曲、低牌子、堂曲。心缘和尚以手抄工尺谱秘本相赠。此后，往来于九澧各戏班带徒授艺。他擅长吹唢呐，善于“转气”，口中出气不断，由鼻孔吸气，可在吸气间隙保持吹音不停。又讲究“接字”，即不同曲牌在连续

吹奏时，采用"出调"之法，由上一曲的结束音转为新曲的第一音。出调之法分"内五""外八"，而他却专用外八调，使同吹的下手甘拜下风。文场乐器以月琴演奏擅长，臂、腕、指三力并一，故音量大，音色脆，三十年代即名震九澧各戏班。场面上多种乐器他都演奏得十分出色。当代名乐师骆松臣、许安和、龚天贵、黄开国、石少恒等，均出其门下。生平勇于革新，曾吸取不少丝弦曲调以丰富唱腔。《挑袍》中关羽唱的十八板，《十美图》秋菊唱的十三板及《调叔》中潘金莲唱的低腔平板等，经他潜心琢磨，唱来别具风味。对三眼、原板等胡琴过门，从原有的十板削为四板；南反北、北反南的起首过门和接字过门等，也经他整理而更加规范化。三十年代后期，因双目失明，且患严重鼻窦炎，以致鼻烂，仅剩双孔，讲话含糊不清，但他以纸塞紧鼻孔吹唢呐，其韵味不减当年，可见功底之深。六十年代初期，他参加常德专区荆河戏遗产挖掘继承工作，将珍藏四十年的心缘和尚手抄工尺谱秘本献出，由其弟子翻印成曲牌、堂曲、神戏等三册，分赠湖南、湖北各荆河戏剧团，对保存荆河戏音乐资料作出了重大贡献。

高　二(约1890—1972)　长沙花鼓戏演员。浏阳县人。自幼与其兄高一同受艺于王益明门下，很快便闻名乡里。他身材高挑，扮相俊美，笑靥可人，嗓音甜润。登台演出，很受观众欢迎。他不满足于良好的天赋条件，仍然刻苦学习，为演好旦脚，常蓄长发，着女装，到街头巷尾观察姑娘嫂子的言谈举止，并向侄女学习纺纱、绣花，从形似中追求"神似"。由于为人正派，态度严谨，深得人们信任。高二十分讲究人物角色的塑造。在《唐二试妻》中，他采用东乡土音演唱情歌，以口技模拟纺车和纺锤转动声音，十分逼真，堪称一绝。在《逃水荒》中，他扮湖北大姐，有夹棍于腋、躬身跑步的风趣表演，活脱出了二旦行当泼辣妖俏的特色。在《捉蝴蝶》中，通过寻线、穿针、系结、蝶入颈内、抖衣捕蝶等一系列虚拟的舞蹈动作，生动地塑造出一个天真烂漫的少女形象。他注重面部表情，艺人赞他"脸戏好"，观众说他有"要人哭就哭，使人笑就笑"的本领。他对艺术严肃认真，常说"戏是假的，但要当真的演"。由于他艺德俱佳，人们对他非常敬重。二十世纪二十年代，他在平江唱戏，当地人凑钱雇轿为他代步，这在花鼓艺人中是罕见的。高二一生不愿带徒，以致精湛技艺无人继承。

廖升翥(1890—1960)　亦作申翥。湘剧演员。长沙人。清末渌口庆升科班出身。清末民初在仁寿班唱戏，即露头角，后在同春班唱戏，工大花。嗓宽音亮，吐字清晰；功架扎实，表情细腻。特别是高腔唱工戏，韵味雄浑醇朴，极见功底。以《贺府斩曹》、《摸包认母》、《水牢斩本》、《北饯》、《访白袍》、《回回指路》等高腔唱工戏负盛名历数十年之久。民初，湘剧昆腔已衰落，而他仍常演出所擅长的昆腔《醉打山门》等剧。为民国年间湘剧"六大名净"之一。与贺华元、徐初云并称三鼎足。在观众中影响持久不衰。抗日战争前后曾被同行推选为戏剧业同业公会常务理事，及湖南省戏剧界抗敌后援会常委。中华人民共和国成立后，他在长沙市湘剧一团唱戏，虽年过六十，仍经常演出。《访白袍》一剧，经他再

度加工，成为他晚年的代表剧目。并悉心教授青年演员，其亲授弟子有大花卢金云，亦以高腔戏闻名于时。现健在的名大花谈丙奎，亦深受其教益。

李荣祯(1891—1960)　祁剧演员。祁阳县白水人。十岁入永升班荣字科学生脚，他在科班里既练武功，又习拳术，青年时期就已练就一副钢筋铁骨，手掌却柔软如绵，能倒掌，因而动作刚劲优美。他生就一副好嗓子，音域宽，音色美，咬字准，又善于运气行腔，唱来响亮圆润，特别动听，观众称之为"如放留声机"。中年时遭人暗算，嗓子变嘶哑。于是改用比弦子低八度的老配少唱法，唱腔依然动听。他曾从张永发学靠马戏，受益不浅，尤擅长岳飞戏，由于他文武兼备，唱做俱佳，道艺冠时辈，被誉为"生脚王"。李荣祯之所以能久享盛名，得力于塑造出许多栩栩如生的人物形象，每演一戏，多有独到之处。演《杨滚教枪》，在与高怀德对阵时，既是对杀，又是"教枪"。能于对杀中突出"教枪"。演《定军山》的黄忠，跑马出场，右手平握大刀，左手紧抓靠甲，胡子与大刀平行飘动，显示出老将的凛凛威风。演《黄忠带箭》的黄忠，手捻胡须，一抛，须飘帽顶，生动地表现黄忠因年老不被重用的激怒心情。演《阴五雷》的孙膑，一出罗帐，找不到魂，头未动而胡须成水波浪抖动，表现孙膑的焦急心情，十分真切。演《赶子雷打》的张元秀，在马门口喊叫一声"继保儿"，就能使观众心酸落泪。中华人民共和国成立后，他参加邵阳祁剧团，对培训中、青年演员，多著劳绩，1951年被聘为湖南省戏曲改进委员会委员，1960年因病逝世，终年七十岁。

郭品文(1891—1969)　祁剧演员。祁阳县白水人，中国戏剧家协会会员。出身梨园世家，父郭仁美工正旦，兄郭喜奎为祁剧名丑。他十二岁进东安席宝田办的芝兰班品字科习小生。因笃志好学，从何月波学周瑜戏，尽得真传，有"活周瑜"之美称。从何翠福学《金龙探监》，后此戏成了他的代表作之一。从颜云瑞、唐有余学表演动作，对所创造的角色，能收到形神兼备的效果。由于他博采众长，不断创新，而独树一帜，青年时期就显露锋芒，逐渐名传艺苑。先后担任明正戏院、启民班、品舞台、紫云台等著名江湖班当场小生，很受湘南、桂北的观众欢迎。

郭品文功底深厚，唱、做、念、表，无一不精。艺术特点，细腻健美。动作刚柔相济，活泼灵巧，一举一动，既有规矩可循，又多变化，但从不离开人物剧情表现技巧。他运用腕功、指功有绝招，手指练得柔若无骨，颤动快速。在《活捉子都》中，用多种使人眼花缭乱的腕子花，表现子都在暗害颍考叔后，怕阴谋败露的复杂心情。在《白门楼》中，当吕布方天画戟被盗后，改用枪时，觉得很不称手，用食指不住的颤动，以表现吕布的焦急烦躁情绪。他演《黄鹤楼》周瑜，听说刘备君臣未带一兵一卒过江，用了一个勾"坐椅"的动作，右脚轻轻一勾，便连人带椅一下子飞到台口，以表现周瑜的狂喜情绪。他在《柴

房别》中演李旦，在与凤姣依依惜别时，因有岳母、秀娘在场，有话不好明言，他在唱“穷不久来富在眼前”的临别赠言中，使了一个“飞眼”，用暗示来安慰凤姣。观众看了，都称赞郭品文的眼睛会讲话。在演《金龙探监》时，他运用“傻笑”装疯，显得疯态俨然，一声“啊呀，哈哈哈！”能把观众的眼泪都笑出来。他演《白门楼》中吕布，虽恨貂蝉出卖自己，但在貂蝉奚落他之后，吕布却仍然恋恋不舍的踮起脚翘望着貂蝉的去向，活现出这个酒色之徒的无赖相。吕布在曹操的诱逼下，唱了句“低着头双膝跪情愿投降”的唱词，郭品文在情愿的“愿”字上，设计了一个迟疑不决的拖腔，把吕布不甘心降曹，因怕死又不得不降曹的矛盾心情，体现得很出色。他的唱腔多花腔，这是他根据不同人物、不同曲情，刷新传统唱腔的结果。凡经他修饰过的花腔，使听者觉得听来耳熟，却又无腔不新，无腔不美。他演的《金龙探监》，就有不少这样的花腔，为后辈所传诵、效法。

郭品文一生献身祁剧事业，不遗余力。为了提高艺术质量，他为首组织品舞台、大中华等分账班，集名演员于一台，共同钻研道艺。他与萧品龙、何品祥合称“三品”，长年累月同台演出；台下磋商，台上实践，从而使许多传统剧目的表演艺术，达到精妙和谐境地，为后辈所遵循。他带了不少徒弟，其中唐清兰、蒋亚炳、何少连等，都是很有成就的演员。中华人民共和国成立之初，他在邵阳市祁剧团工作，后调到省祁剧院。1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，展览演出《黄鹤楼》，获演员一等奖。六十年代初调省戏校祁剧科，执教多年，为培训青年演员作出了贡献。

夏福洪(1891—1948)　祁剧演员。祁阳县白水人。十三岁入祯祥班福字科习花脸，青年时已蜚声艺坛，却无骄傲狂妄习气。从民国十三年(1924)起，他与唐三雄在大舞台共事七年，号双当场。他认为珠玉在前，常自愿唱二角。这种谦虚品德，多为后辈所称赞。

夏福洪基本功好，演猛勇刚强、豪放、威严一类人物，有吼如狮，动如虎，矫健如蛟龙，稳重如泰山的功架气势。他平日苦练发声运气，中气充足，念白咬字，很有骨力。既能送远，又很压台。演《闹严府》中的严世蕃，一声号令：“来呀，打鼓升堂！”他念得气势威严，使人闻之心惊胆颤。民国二十六年(1937)祁阳唱龙船戏，他演《大审柏文连》的沈谦，面对人山人海的观众，念白能压住人潮，让人听得清清楚楚。在做工上，他的翎子功是当时首屈一指的。演《司马洗宫》一剧，在司马师自传圣旨后的谢恩表演中，他双膝跪地，紫金冠向地下一叩，冠上翎子成螺旋状向上翻滚，直滚到翎毛尖端，再随着他的叩头动作，一双翎子，有如逆水游动的两条孽龙，涌浪逐波，充分表现了司马师的既跋扈，又惊恐的心理状态。演《拷打吉平》的曹操，为追查主谋者，当着文武大臣，审问吉平。他以两眼左右横视，双颊颤动，眼露凶光，双手分握两翎尖端，逼视群臣，眈眈有如猛虎，使人毛骨悚然。把曹操奸雄性格，表现得淋漓尽致。他的拿手戏还有《分疆土》、《秦桧修本》、《乌江逼霸》等。大舞台散班后，他又成为发舞台、国华班的台柱，在观众中享有很高声望。晚年患病，无钱医治，无人服侍，辗转床席约半年，受尽折磨而死。终年五十八岁。

萧品龙(1891—1941)　祁剧演员。祁阳县人。出身于芝兰班品字科，工大花，与郭品文、何品祥为师兄弟，他们长期同台演出，人称"三品"。他身材高大，两眼如铜铃，功架又好，演蟒靠戏极有威仪。在永州南四县(道县、宁远、江华、江永)特别为观众器重，有"无龙不成戏"的口碑。他与唐三雄齐名而各称雄一方。某年，他们在全州同台半月，每天各演一出。最后观众总评，演包公戏，各有所长；演《荆轲刺秦》品龙不及三雄；演《雁门提潘》三雄稍逊品龙。旗鼓相当，堪称伯仲。品龙擅长蟒袍戏，代表作有《雁门提潘》的潘洪，《拷打吉平》的曹操，《大审刘忠》的张节，《淮营讲邦》的蒯彻等。演出特点：位份沉重，坐如泰山，动如猛虎，其气势能先声夺人。这些戏重在念白，他嗓音洪亮，又善于运气换气，念来声韵铿锵，句读分明，十分动听。有些白须要快念，也念得字字入耳，能把大段白念得一气呵成。他的长靠戏《乌江逼霸》也很出色。他演此剧，下场时用靴尖点地的顶步向前推进，脑后双翎，形成有规律的颤动，有如双龙摆水，更显出项羽的矫健英武。他曾在明正戏院、紫云台等名江湖班担任当场花脸。惜心高性傲，在班中常盛气凌人，人多畏而远之。民国二十九年(1940)患疯癫病，后死于江永桃川。



朱仲儒(1892—1941)　湘剧演员。湘潭人。自幼孤苦，被拐骗卖入华兴科班学戏。在科班时艺名华美，拜暨镇宝为师，习靠唱，后改名仲儒。他勤奋好学，学艺之外，自学文化，渐能看剧本，后可看懂《缀白裘》。朱仲儒嗓音宽厚，吐字清晰，能字字送入观众耳中。唱腔如行云流水，舒展自如，二十四岁即名噪湘潭。后来长沙，以《祭风台》等唱工戏闻名省会。成名后，在唱腔上更下功夫，不但韵味醇和、隽永，而且能根据人物感情自创新腔。特别对高腔唱工戏如《胡迪骂阎》、《思妻观表》等剧目造诣更深，在观众和同行中评价甚高，认为一时无两。民国二十七年(1938)他积极参加湘剧抗敌宣传队，任第一队领队，在湖南各地从事抗日宣传演出。民国三十年在流离转徙中病逝。其女朱妙如，亦习唱工，得父传授，高腔唱工戏行腔吐字，仍有父风。





王文松(1893—1967)　常德汉剧演员。桃源梧溪河人。出身于常德小文华科班，为萧盛保最末一科弟子。先习小生，后改生脚。文武唱做俱佳，能戏颇多。民国初年，曾随同乐班赴武汉演出。民国二十三年(1934)，搭荆河"三元"、"泰寿"班演出于鄂西，所演《打跛骡》、《火烧绵山》，以罗帽、高方巾、髯口配合高难度"拗马军"动作，并从桌上腾空"丢壳子"，誉为绝招。以"小麻子"艺名享名宜、沙间，复走沅陵、洪江、铜仁，曾搭川班，见识

益广。民国二十四年，常德菊选。文松以演《风波亭》之岳飞，继孙元裕为"梨园总统"。民国二十八年，曾任由同乐班改称之桃源县抗敌化妆宣传第一队队长，主演《戚继光》等爱国新戏。与湖北汉剧抗敌宣传队第五队合演于桃源黄石时，曾演《绵山》、《八义图》等剧，与湖北同行进行艺术交流。民国三十二年日寇入桃源，同乐被迫散班，次年由文松重组演出，艺人生活得以维持。中华人民共和国成立以后，积极排演新戏。曾扮《白毛女》中杨白劳，颇受观众赞誉。在挖掘传统剧目工作中，口授剧本以数十计。1957年，常德汉剧《两狼山》参加全省戏曲汇报演出，由文松主演杨继业。获剧本一等奖、演出一等奖。1960年地区组织名老艺人教学，曾赴桃源、汉寿传艺。

田华明(1893—1971)　湘剧演员。祖籍四川，出生于长沙。家贫，且眇目，生活无着。十六岁入华兴班学戏，习老旦。他嗓音洪亮，加之练功刻苦，在唱腔、表演上痛下功夫，以弥补生理缺陷。有志者事竟成，中年成为湘剧有名老旦，观众均欣赏他的优美唱腔和细腻表演，而忘其眇。特别擅演"黄布袄"(贫老旦)戏，《铁弓缘》、《摸包认母》、《张桀抢亲》、《浪子收尸》、《王婆骂鸡》、《张义别母》都是他擅长的剧目，不独功底深厚，而且生活气息很浓。他为人忠厚勤谨，戏德更好，深得同行敬重。正义感强，追求进步，抗日战争时参加湘剧抗敌宣传队，与王华运同任第五队领队，演出田汉所编新剧和一些爱国主义题材剧目，积极从事抗敌救亡宣传。长沙解放后又积极参加戏剧改革活动，在长沙市湘剧一团工作多年，曾被选为中国戏剧家协会湖南分会理事。

李荣富(1893—1963)　绰号李泥巴。祁剧演员。祁阳县人。九岁进祁阳永升班荣字科学艺。科班教师易月玉，因他天资聪敏，分配他学丑行。出科后在大舞台连续九年担任当场丑脚。此后发舞台、国华班、开明戏院以及宜章大吉祥、南雄三庆台等名江湖班争相礼聘，名重当时。



李荣富对丑脚艺术有着不懈的追求，曾先后拜名丑周三毛、张永彩、唐玉庆为师。表演动作师周三毛，唱腔道白则学唐玉庆，公子、和尚戏又效法张永彩。他能化三为一，溶盐于水，而形成自己的独特风格。他的艺术特点是善于运用洗练、优美的表演动作，特别在形体动作上刻意求精，充分发挥唱、做、念、舞技巧，为刻画人物性格服务，来塑造生动的艺术形象。他每出戏都有独到之处，演《洛阳失印》的陶洪，一举手，一投足，都落在锣鼓点上，节奏感强，把这个头偏、背驼、手瘫、脚跛六根不全的人物，演得活灵活现。尤其是"踹马"表演，更为精彩。他一上马，上身的生理缺陷不变，脚下运用马路工夫，变原先的步履艰难为行动轻巧。演《男辞庵》，他手中云帚，挥甩自如，灵巧多变；甩数珠更见功夫。他先运用头颈功，使数珠由慢到快转动，最后能使数珠不沾颈项地转三、五圈圈，表现本无下山时的喜悦心情。演《双下山》在背尼姑过河时，有甩靴子的绝招。他一张口，

一双靴子，同时飞向左右河岸。演《琵琶宴》的赵炳，独创“轿路”，一出马门，足一点，瞬息即梭到台口，上身纹丝不动，脚下无步履痕迹，俨然如坐轿中。这些精湛演技，是他长年累月，艰苦磨练的结果。他的嗓音，宽洪响亮，唱腔玉润珠圆。《打草鞋》是丑脚的重头唱功戏，特别是那长段“数句”，唱的字正音清，韵味隽永。演《乙保写状》，在念白上与众不同，念状词要比别人高一把调，先念缓口白，再念贯口白，由慢到快，越念越快，念得字字清晰，句句动听，使人历久难忘。1955年，他在湖南省第二届戏曲观摩会演中，主演《洛阳失印》，获演员一等奖。同年当选为中国人民政治协商会议湖南省委员会委员。1958年加入中国戏剧家协会，1962年任零陵地区祁剧团副团长，为发展祁剧事业，多著劳绩。徒弟尹瑞芳、王赛雀、李巧燕，受其教益，均有名于时。子李学迅，现为零陵地区戏剧工作室编剧。女李菊华为祁阳祁剧团旦行的主要演员。

喻春满(1893—1954)　常德花鼓戏演员。教师。澧县人。他出身巫师世家，从小随父兄学傩戏。十二岁拜师陈小春学唱花鼓戏，擅丑，尤精文武场面。民国初年，他开喻氏坛门授徒，并组大京班。班内名艺人云集，在澧水一带影响颇大。二十世纪四十年代，其艺徒徐霞林、萧霞云、王霞芝崭露头角，人称“澧水三霞”，他乃将大京班易名为红霞班。中华人民共和国成立后，这个班成为津市文宣花鼓戏剧团的基本队伍。喻春满戏路广，能戏多，内外颇有威望。他扮的丑脚颇具特色，其唱腔一反常德花鼓戏丑脚不唱假嗓的惯例，常用假嗓翻高，但又以尖锐的音质与诙谐的情调区别于生、旦。他还善于用澧州乡语夹上戏腔道白，如在《葛麻走婿》中，葛麻念的“伯伯，我的个伯伯”这句台词，讲究语气的运用，听来韵味无穷，令人折服。他尤擅长以眼传神，艺人赞他“眼睛一动就是戏”。他平日重视诗词歌赋的学习，有一定的艺术修养，这在旧艺人中是难能可贵的。

廖春山(1893—1970)　长沙花鼓戏演员。江西省萍乡县人。十一岁入湘戏凤仪科班学艺，宣统元年(1909)凤仪科班解散，另拜王桂初为师，学唱花鼓戏。他扮相俊秀，体形苗条，初习青衣，后工花旦。演《湖北逃荒》、《菜园会》、《小蓝桥》等剧，脍炙人口。他从王桂初学《放风筝》，悉心苦练，尽得真传，一登台演出便轰动艺坛。以后他又将湘剧的表演技艺，溶注于《放风筝》的演出中，经过他的不断加工提高，使这出歌舞性强的剧目，成为艺术珍品。1953年他参加中南民间舞蹈会演，演出此剧，获演出一等奖；同年，参加全国民间音乐舞蹈会演又以此剧获奖，并将它拍摄成资料影片；1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获得奖状。廖春山造诣精深，既娴熟各行表演技艺，又精通文武场面。他中年倒嗓后，改唱丑脚。《打豆腐》、《小放牛》等丑脚戏，均获好评。晚年，他致力于培训青年演员，黄满珍、陈郁平等皆出其门下。廖春山生性豪爽，疾恶如仇，旧时曾因打抱不平用一条扁担惩罚歹徒地痞，一时传为佳话。中华人民共和国成立后，他热爱中国共产党，积极为人民服务。1958年，被选为中国人民政治协商会议湘潭市委员会委员。1965年，被选为第二届全国人民代表大会代表。

杨伯成(1894—1978)　岳阳花鼓戏演员。岳阳县新墙划船塘人。家贫，四岁丧父，八岁从师杨自成习小丑，后成为著名的“三花脸”。杨伯成艺术功底厚，戏路宽，唱做并优。他嗓音浑厚，高亢激越；口齿明快，字正腔圆，刚柔适度。代表作有《赶春桃》的王三六，《春龙桥》的杨未成，《造刀救母》的毛国珍，《湘子化斋》的丑和尚。王三六的“借牛”唱段，六句唱词，他运用单句子起承转合的唱法，将人物的委屈借牛的感情表现得淋漓尽致。他用南路锣腔〔数板〕演唱的《湘子化斋》，以一口气的功夫唱完大段唱词，经常赢得观众的喝彩。他的念白亦有口皆碑。在《青龙桥》中，杨未成有一段百余字白口，他用一口气念完，却字字清楚响亮。他扮演的毛国珍，鼻须左停右动，右静左翘的特技配以多变的眼神，将毛国珍始而骄傲，既而自愧的内心世界暴露无遗。中华人民共和国刚成立，他便肩挑行李，随同邓谓元等二十名艺人进城，筹建了自负盈亏的岳阳花鼓戏的第一个专业剧团。当时他年逾花甲，又是跑红叫座的名角，仍同其他艺人一样，省吃俭用，每天仅拿一角钱的生活费用，将收入全部用于剧团的基本建设。晚年仍孜孜不倦地在戏校培育新一代。并与乐师王长青整理自己的唱腔。临终前在病榻上，还在口授传统剧目和唱腔，将一生心血，全部倾注在岳阳花鼓戏的艺术事业上。

孙元裕、李福全　孙元裕(约1894—1939)，常德汉剧演员。桃源人。清宣统间入小三元之元字班科，后为著名生脚李宝恒“三大弟子”(孙元裕及易新芳、沈新和)之一。文武唱做俱佳，“三杀五图”、《金沙滩》、《荥阳城》及文华班之“一家戏”均称拿手，并擅长悟空戏，为常德汉剧后期“三个半猴子”之一。三十年代初常德菊选，曾被选为“梨园总统”。长期为文华班台柱，该班不论入城下乡，“孙元裕不到，便不得开锣”，可见在观众中威望之高。间常入江湖班串演，屡助乡班与名班抗衡。李福全(1915—1939)，女。常德汉剧演员。常德人。十三岁入赐福女子科班，好学强记，身材扮相俱佳，本嗓小嗓都好，能文能武，生旦两行都有精彩剧目。在科班便已出名。后入大天华、文华、同乐等班。复得名师指点，技艺益进。旦脚戏如《翠屏山》之潘巧云，《卖画杀舟》之媒婆，《祭塔》之白素贞；生脚戏如《取西川》之刘璋，《荥阳城》之纪信，《斩黄袍》之赵匡胤，《马嵬驿》之唐明皇等，红极一时。于常德“两边跳”或“三边跳”时，福全演于某戏院，观众便追随至某戏院，足见其号召力之大。时军人政客、阔老恶少谋娶为妾者，如蝇随骥尾，但福全忠于艺术，于民国二十六年(1937)与孙元裕结婚，希望毕生深造。孙、李结合，如虎添翼。或夫妻生旦合演，或一剧前后同扮一人。于是坤园及中央戏院呈空前盛况。然而终不为恶势力所容。一日演《辕门斩子》，演八贤王之新秀朱明禄在恶棍们捧场下，竟先将杨延昭精彩唱腔和盘亮出，主演杨延昭之元裕因轮演劳累，气力不佳，急中又无新腔对抗，几遭倒彩，已不能堪。不久敌机轰炸常德，下乡至桃源翦家溪演出时，以其平日颇为骄躁，多占班钱，酿成众怒而罢演。元裕已感英雄末路，夫妻离班奔沅陵，复至贵州铜仁，依附于罗寿云之天福班。民国二十八年四月，终以积郁双亡。福全之死，仅迟元裕旬日。元裕尚在壮年，福全才二十余岁。吴松

林、李福彩等同人将其合葬于铜仁郊外之文笔洞。

许宏海(1895—1964)　荆河戏演员。湖北省公安县磨盘洲人。中国戏剧家协会湖南分会会员。他先进石门县先详坪老荣字科班，艺名许荣魁；后回公安县，进宏字科班，习花脸，受教于伍春华门下，更艺名许宏海。由于他两进科班，故功底厚实，唱、念、做、打，无一不精，尤以唱功称雄于湖北荆沙、湖南九澧。他嗓音高亢洪亮，但从不卖弄喉嗓取悦观众，而是根据剧情需要行腔，并改革荆河戏花脸那种高亢硬直的唱法，创造出刚中有柔的唱腔；并在《上高平》、《二进宫》等戏中突破花脸不唱"三眼"的禁区，为荆河戏花脸声腔艺术的发展作出了贡献。在做派上，他博采广纳，糅进其他行当的特殊做功以丰富花脸的表演。如演《青石岭》中的孟喜，就运用生行的"拗马军"动作，头上翎子、手中大刀、靠旗、马步巧妙结合，使一个慓悍勇猛的山大王形象更加鲜明生动。他的翎子功，头部不动，全凭"千斤"暗劲使翎子随锣鼓节奏左右摇摆，同行视为绝招。他最负盛誉的代表剧目为《玉清观》，时人称为"活孙策"。六十年代初，曾两度参加常德地区荆河戏遗产挖掘继承工作，1964年病逝于临澧荆河戏剧团。

贺华元(1895—1972)　湘剧演员。浏阳县人。出身艺人世家。早年丧父，家贫，十三岁入长沙华兴科班，为第一科大师兄，习净行，工大花。由于天赋甚高，尊师好学，入科半年即能登台，首演《父子会》之尉迟恭，初露头角。出科后入同春、九如、福喜等名班，技艺日有所长。戏路很宽，如中军戏《审假旨》，草鞋戏《摘梅推涧》、《芦花荡》，白脸戏《下河东》，赤膊戏《张横摆渡》以及《薛刚反唐》、《打龙棚》、《审子打秋》等演得都有特色。早期以"火爆"做工见长，面部肌肉能自由掣动，眼珠能快速左右飞转，继承了湘剧大花脸传统"笑、叫、跳"的独特艺术风格。中年以后，演技更为成熟，因嗓音变化，略现嘶哑，故对白口戏钻研尤勤，表演则着重刻画人物的内心活动，以演《牛头寨》之牛皋，《辕门斩子》之焦赞，《打严嵩》之严嵩最负盛名。他演牛皋，脸谱的黑白线条，勾勒传神，能使人从脸上就看出牛皋正直和善、风趣开朗的性格，因之长沙观众都亲切地称呼他为"牛脑壳"。1956年湖南省湘剧团邀请贺华元参加该团全国巡回演出，曾在北京、天津、上海、济南、南京等大城市演出《辕门斩子》、《打严嵩》，评价极好，认为他演的焦赞既豪放又妩媚，道白干净利落，牙根劲用得好，表演造诣很高。



贺华元工作严肃认真，演戏五十年，从不误场。勾脸以后，即静坐后台衣箱上，默诵剧本，至终场前，不乱说话，数十年如一日。为人正直，性格豪爽，热爱事业，追求进步。在三十年代初，湘剧界为维护女艺人人格，曾发起谢绝出局活动，倡导女艺人自重自强。贺华元为此奔走甚力，不顾个人安危，勇于与旧社会恶势力搏斗，深受同行敬重。民国二十七年(1938)，他参加由田汉组织领导的湘剧抗敌宣传队第三队，深入战区村镇，宣传抗日救亡。

中华人民共和国成立后，贺华元精神振奋。1953年，虽已五十八岁，仍申请参加赴朝鲜慰问团，在硝烟炮火中，演出于前沿阵地，获得中国人民志愿军的赞扬。1955年，被推举为中国人民政治协商会议湖南省委员会委员。1958年，当选为中国戏剧家协会湖南分会主席。1959年任湖南省戏曲学校校长，教授学生，颇尽心力。在"文化大革命"动乱中，立场坚定，不向邪恶低头，借酒装疯，语多讥刺，气节凛然。1972年郁郁卒。

黄芝岗(1895—1971)　湖南早期革命活动家，著名戏曲史、民俗学研究专家。原名黄德修，又名黄衍仁、黄素、黄伯钧。长沙人。民国五年(1916)毕业于长沙师范学校，与田汉同学，又结识毛泽东，并在其影响下参加湖南革命活动，从事工人运动，加入马克思主义学会。民国十一年还一度参加中国共产党，曾任毛泽东创办的湖南自修大学附设补习学校教员，及何叔衡主持的《湖南通俗教育报》编辑。为传播马列主义，培养革命干部做了不少有益的工作。民国十五年参加国共合作时期的国民党，在谢觉哉主编的《湖南民报》任《短棍》副刊编辑，撰写了大量抨击土豪劣绅和军阀反动势力的文章，被群众称誉为"短棍老师"。民国十八年在上海参加田汉创办的南国社的活动，开始致力于中国民俗学和戏曲艺术的研究。先后撰写了《中国工农与娱乐》、《论巫舞》、《论挽歌与傀儡》、《唯物史观的生、旦、净、丑研究》等论文和《中国的水神》一书。同时参加并担任了"左翼作家联盟"的执委，"中国自由大同盟"常委。



抗日战争和解放战争期间，辗转于广西、湖南、重庆、南京等地，先后被推选为中华全国文艺界抗敌协会和中华全国戏剧界抗敌协会理事、监事、常务理事。并相继在重庆复旦大学中文系、陶行知主办的社会大学、南京戏剧专科学校任教，讲授民间戏剧、中国戏曲史等课。又发起组织了有田汉、阳翰笙、翦伯赞、齐燕铭等参加的中国地方戏研究会，撰写了《怎样利用地方戏作抗敌宣传》、《论清末程汪诸伶历史戏编演活动》、《漫谈花鼓戏》、《弋阳腔考》等论文。他对湖南地方戏曲十分关注，特别是对湘剧非常熟悉，对三、四十年代活跃在长沙的湘剧演员的表演艺术很了解，积累了大量有关湘剧的资料。

中华人民共和国成立后，历任文化部戏曲改进局编辑处副处长、资料室主任，中国戏曲研究院学术委员会委员，《戏曲研究》编委，中国民间文学研究会理事，并应邀在北京师范大学中文系，天津南开大学中文系讲学。撰写了《从秧歌到地方戏》、《论长沙湘戏的流变》、《论魏良辅的新腔创立和他的<南词引正>》、《明代初中期北杂剧的兴盛和衰落》等长篇论文和专著《汤显祖编年评传》，以资料的丰富、考证的翔实与治学严谨，深受学术界的好评。"文化大革命"期间，因受"四人帮"的迫害，迁居长沙，不幸于1971年6月病逝，手稿亦散佚。1979年5月经文化部文学艺术研究院(即现在的中国艺术研究院)平反昭雪，恢复名誉。

杨菊泉(1896—1962)　长沙花鼓戏演员。宁乡县人。自幼拜石章和为师，学花鼓戏，得其真传，是宁乡极有影响的花鼓戏土坝班、仁义班的台柱。他生、旦、丑诸行皆精，唱腔优美传情，白口清晰动听，表演生动而又有规范，尤长二旦戏。他在《私怀胎》、《装疯吵架》中塑造的二嫂形象，泼辣自然，粗中有秀。他还能演生、丑，如《清风亭》的张元秀，《洒金扇》的张三等，各具特色。同行对他有"装龙象龙，装凤象凤"的赞语。杨菊泉中年传徒带班，艺徒数十，影响遍益阳、西湖。他传授道艺，甚是勤奋，戏班在流动演出的情况下也经常抓紧转点过班时机，一边走路一边教戏。他待徒很严，主张艺术要常练才会达到炉火纯青的境界。艺徒们常被他"逼"得在床上、地下数十遍、数百遍地苦练，某些想侥幸"过关"的艺徒没少挨他的打骂。他强调演员要"忠于演戏"，他有演出任务，总是提前化妆，然后再静坐"默神"——记本子，想角色。至今，他的艺徒还保持这种良好台风。名旦脚王命生是他二旦表演艺术的继承人，且有所发展创造。

油菜花(1896—1952)　本名滕有庆。阳戏演员。麻阳县苍卜溪人。麻阳县滕家堂子台柱，亦会演傩堂戏和花灯戏，专工旦行。他扮相俊俏，嗓音柔媚，一双眼睛，富有魅力。尤擅演花旦戏。扮演《刘海砍樵》中的胡秀英，《捡田螺》中的白秀英，表现力强。观众反映："真有天仙下凡之感。台上迷住了刘海、布仲石，台下征服了观众。"他采用花灯扇子功发展丰富了阳戏表演艺术，如驾五路妖风滚扇、九连花扇等技巧，每次演出都获得满堂喝彩。拿手戏还有《十八相送》、《江边洗裙》、《槐荫会》等。油菜花戏德好，无论"赏银外水"多高，从不为达官贵人化妆烧烟、端杯把盏。同辈艺人都赞他："宁可肚子无油，不进豪门酒楼。"

傅梓林(1896—1956)　祁剧演员。祁阳县傅家甸人，出身艺人家庭。其父傅元洪，教过多年科班，他十岁随父入文盛班梓字科学唱小生。由于他基本功扎实，出科后很快便成为出类拔萃的名角，而与郭品文齐名。他擅演长靠戏，象《长坂坡》、《拦江救主》、《河北借兵》等赵云戏，都演得十分出色，人称"活赵云"。水衣戏《刘高抢亲》、《酒楼杀山》、《燕青算帐》也很拿手。表演动作，干净利索。短打对阵，刚劲有力。他的武功固足以服人，唱腔更是脍炙人口。他嗓音嫩而圆、柔而亮。几十年舞台生活，从未出现嘶哑现象，年近花甲，唱来犹似童音。据说有次在农村演出《三讨荆州》，适逢下雨，观众纷纷离剧场去避雨，他在马门内一唱"起板"又把观众招了回来。民国二十六年(1937)祁阳唱龙船戏，他与来自桂林的满盘珠合演《丛台别》，两人嗓子都好，又都会唱，深为观众喜爱，鞭炮之声不绝于耳。他演戏一贯严肃认真，从不扔场误卯，数十年如一日。在大舞台、发舞台、国华班、开明戏院等名江湖班，担任当场小生，甚得本家器重。1955年参加衡阳地区戏曲会演，主演《梅仲闹堂》，获得内外观众一致好评。1956年病逝于零陵冷水滩，终年六十一岁。

蔡教章(1896—1964)　长沙花鼓戏演员。益阳县人。九岁学花鼓戏丑行，十六岁从何林生习湘剧二花，后投师赵少丰再学花鼓戏，以此他对湘剧、花鼓的表演艺术都较

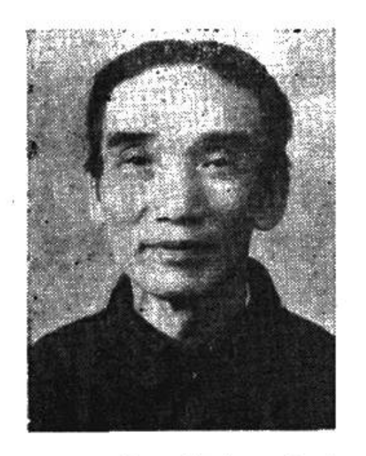
内行，皮影木偶技艺亦精。十七岁时随班下西湖唱湘剧，在一次演出中失手误伤师兄，遭到师傅斥责后，一气之下出走，欲另投师搭班，行至河边，适逢鲁文智戏班扬帆而过，便立时拜鲁为师，进了"半台班"得胜班。鲁病故，蔡向大师兄余菊生继续学艺，造诣益深。蔡教章草台班生涯数十年，会的戏多，授徒也多，对花鼓戏剧目和声腔的继承、发展作了大量工作。其艺徒遍布西湖和益阳，名演员何冬保、胡华松、郭玉铁、萧重珪等均是他及门弟子，受益尤多。1949年，他被艺徒接至长沙演出及传艺，六十年代初，在湖南省戏曲学校花鼓戏科任教，直至病故。

杨保生(1896—1976)　长沙花鼓戏演员。华容县人。清宣统二年(1910)，拜余菊生为师学花鼓戏，专攻小生。由于他身段潇洒、嗓音圆润，尤以真假嗓结合的"阳打仄"唱法为佳。擅长演《八百里洞庭》柳明英一类略带武小生做派的角色，很快便名重一时，成为民国初年西洞庭湖一带有代表性的小生演员之一。民国十八年(1929)与其二弟、三弟组成家人班，辗转西湖各地。同时，他还致力于"开厂"传艺，收艺徒百余，对西湖路花鼓戏的传播起了一定作用。

民国三十六年，杨保生被接至长沙，成为当时省城内蔡教章"蔡家班子"竞争的劲旅。中华人民共和国成立后不久，杨保生被调至湖南花鼓戏剧团，参加了1955年全省第二届戏曲观摩会演，获得奖状。1959年，调湖南省戏曲学校花鼓戏科任教。退休后终老于故里。

廖锦彩(1896—1981)　祁剧演员。祁阳县七里桥人。幼孤苦，十一岁随继父之子蒋载银入桂兰班锦字科学老旦。他嗓音好，又肯下苦工学，十五岁在宝庆水府庙与江湖班打窜台，一出《牛陴山》便崭露头角。出科后在广西全州从艺，深受观众欢迎。名老旦于安荣死后，大舞台把他接回湖南，在班十年。后又受聘于国华班、大同戏院，人称老旦王。在祁剧界有举足轻重的影响。老旦多唱功戏。廖锦彩擅长唱北路、慢板。唱腔刚健清新，《太君辞朝》中的重要唱段，唱得字正音清，抑扬有致。尤其在长亭唱的"悲切切出车外"和"十里长亭别君驾"两句唱腔，有声遏行云，音同金石之妙。祁剧老旦规定唱本嗓，但声音必须柔和。为此，他创造了一种"棉花腔"，其特点有如纺棉花时纺车发出的颤动声，轻柔细腻，悱恻缠绵，十分感人。他与何翠福合演《岳母刺字》，感情真挚，唱腔优美，而成为大舞台的看家戏。他的演技精湛，演《浪子收尸》的康氏，甩打发很有功夫。第一次摸到人头，一看不是，吓得手软足麻，忙向台右抛人头，打发甩向左肩；第二次摸到人头，向台左抛去，打发甩向右肩；最后摸到人头，惊恐到极点，打发同时向两肩和背后撒开，配合全身颤抖动作，使人如临阴森恐怖的法场。每演至此处，都会赢得喝彩声。中华人民共和国成立后，他先后在邵阳市祁剧团和湖南省戏曲学校工作，1963年退休。1981年逝世。

阳昌凯(1897—1977)　小名东狗。衡州花鼓戏演员。衡南县人。出身贫寒，十四岁拜周鸬鹚为师，习旦行。十五岁，参师周玉堂，搭得胜班，首演《小放牛》中村姑于唐公桥，以嗓音甜润，身段优美而崭露头角。尔后从事舞台生涯五十余年，足迹遍湘南各县并



远至赣东、粤北。代表作有《蓝桥会》、《哑背疯》、《逃荒》、《私怀胎》。阳昌凯演《哑背疯》，一人饰二角，用假音唱女腔，本嗓唱男腔，男、女、老、少音调分得清清楚楚，俨然两人对唱。演《蓝桥会》之蓝瑞莲，观众评价极高，有“看东狗挑水不喝彩，除非家里办丧事”的口碑。民国二十年(1931)，在常宁柏坊演出《蓝桥会》，观众扔炮竹、铜元，舞台上积厚盈寸。衡阳解放时，在演武坪演戏庆祝，他以五十高龄饰演蓝瑞莲，风姿妩媚，步履轻盈，仍然活脱一个二八村姑形象。阳昌凯戏德极好，轻财帛，重然诺，从不以艺压人。与人搭班，常为别人顶角。他谦恭好学，曾深夜顶风冒雪，步行数十里，向衡山名旦萧尧生学习放风筝身段，以丰富《蓝桥会》的表演，使之成为自己的拿手好戏。中华人民共和国成立后，男旦演出任务较少，他先后调省戏曲学校，衡阳市戏校任旦行教师，为培养花鼓戏接班人，竭尽全力。

杨世济(1897—1971)　字才伟。辰河戏演员。溆浦县桥江人。自幼随舅父张三学艺于柳林矮台班，习丑行。民国初年，入元和班。投师周和生，求教于邓竹堂、秦凤仙，兼习生行。民国十六年(1927)搭华庆班时，正式改唱生脚，以技艺高超，一跃而成为令人瞩目的“好佬”。民国三十一年，与名小生舒洛成同往洪江，搭荣庆班两年，艺术上更臻成熟，成为溆浦路子挂头牌的生脚。除演出外，并工击鼓，晚年常担任高腔戏司鼓。杨世济的艺术特点，做派稳重，道白干净，尤以红生戏见长。演关羽，注重气质，将“眼不乱睁，睁眼杀人”的传统演法，改为“眼不乱睁，睁眼惊人”。如演《大江东》，船到赤壁，推窗观望，睁眼亮相；演《盘貂》，月光下观貂蝉，睁眼审视，然后慢慢合眼，显得格外威严，给关羽的形象增添了光彩。他演《烂柯山》和《九里山》时，将娴熟的小丑技艺融汇于生脚表演中，表现朱买臣的穷愁潦倒，蒯彻的疯癫佯狂，别具一格，耐人寻味。中华人民共和国成立后，杨世济参与创建溆浦县辰河戏剧团。1955年，他参加湖南省第二届戏曲观摩会演，在《破窑记》中饰刘相，获奖状。在1957年湖南省戏曲汇报演出中，他整理的《芦林记》获演出二等奖。1962年，当选为中国戏剧家协会湖南分会理事。他一生传徒甚多，成就较高的有刘德书、罗孝盈等。刘德书的《九里山》装疯、跳锅表演，颇有其遗风；罗孝盈则着重师其击鼓。子宗道，工小生，有名于时。

田　汉(1898—1968)　现代杰出戏剧家。中国话剧运动的奠基人，戏曲改革的先驱者。兼擅话剧、戏曲、歌剧、电影创作，又是新旧体诗兼作的诗人。原名田寿昌，清光绪二十四年(1898)三月十二日出生于湖南长沙东乡茅坪的一个贫苦农民家庭。中学时代在长沙师范读书时，就曾发表摹仿京剧和昆曲传统剧目所编写的戏曲习作《新教子》、《新桃花扇》等。民国五年(1916)赴日留学，就读于东京高等师范，开始对近现代新文学、戏剧艺术的研究。五四运动时投身于反帝反封建的新文化运动，参加少年中国学会，陆续发表新诗

和评介西方著名作家的长篇论文，并创作和翻译了话剧作品多种，迅即知名于国内。民国十一年回国后，就业于上海中华书局，创办南国社，积极开展以话剧创作为主的艺术活动，编演了大量话剧、歌剧、电影作品，如《获虎之夜》、《名优之死》、《扬子江暴风雨》等四十余种。同时，与欧阳予倩、周信芳等著名戏曲艺术家，联络上海中华全国伶界联合会倡导"新国剧运动"，探讨戏曲改革问题。民国二十一年加入中国共产党，任左翼戏剧家联盟党团书记，中共上海中央局文化工作委员会委员。为左翼戏剧运动主要领导人之一。

抗日战争时期，任国共合作的军事委员会政治部三厅六处处长，主管艺术宣传。又被推选为中华全国文艺界和电影、戏剧各界抗敌协会理事。他的艺术活动则转向以戏曲创作与指导抗战演出团体为主。先后在武汉、长沙以三厅名义主办了两期培训戏曲艺人的战时歌剧演员训练班，分别组织了包括平、汉、楚、湘各地方剧种的抗敌宣传队。并亲自率领平剧（即京剧）宣传队长期巡回演出于湘、桂、黔、滇各省。对湘剧宣传队极为关心、扶持。特别是皖南事变后，湘剧各队因迫于政治和经济的压力而濒临解体的危险时刻，经过田汉的热情鼓励与直接筹措，使流滞桂林的著名湘剧艺人吴绍芝等，重新组建了中兴湘剧团，继续坚持抗日宣传活动。他在创作方面，除编写了《新雁门关》、《江汉渔歌》、《新儿女英雄传》、《岳飞》、《金钵记》、《武则天》、《武松》等京剧剧本外，还专为湘剧宣传队改编创作了《旅伴》、《新会缘桥》等具有强烈爱国主义思想的作品。同时还创作了大量抗战歌词，在抗战期间为全国所传唱。经他作词，聂耳作曲的《义勇军进行曲》，中华人民共和国成立后被定为国歌。抗日战争结束后，在党组织安排下回到上海，继续从事多方面的戏剧活动，并积极参加民主反战运动，直至1948年进入解放区。

中华人民共和国建国以后，历任文化部戏曲改进局局长，艺术事业管理局局长，北京戏曲实验学校校长，中国戏剧家协会主席，中华全国文学艺术界联合会副主席等职，并被推选为第一、二届全国人民代表大会代表。主要致力于对全国戏剧艺术事业的领导工作。但仍时有戏剧新作问世，如著名的话剧《关汉卿》、《文成公主》，优秀戏曲剧本《白蛇传》、《西厢记》、《谢瑶环》等，及大量戏剧史、戏曲评论、文章和诗词。

田汉与湖南地方戏特别是湘剧界联系密切，在抗日战争中，与湘剧艺人同生死，共患难，结下了深厚的战斗友谊。他于1948年回到长沙，会见湘剧艺人时，感时伤逝，曾作五言长诗："日寇侵中国，铁蹄入庭户，为作全民战，动员到菊部。武汉方不守，长沙委一炬。文章下乡村，戏剧结队伍。舞台作讲台，振聋发聩瞽。饥饿与转徙，曾不以为苦，浅识狃小胜，摧残新乐府。湘剧十个队，存在不四五，四次会战后，楚都陷敌虏，剧人宁饿死，不为敌歌舞，或编抗敌曲，或写流亡谱，辗转湘桂间，民意赖以吐。寇氛逼耒水，裕庭罗网罟，骂贼长桥畔，生气犹虎虎。普临归醴陵，遇贼板杉铺，铁铲何足惧，剧人不可侮。元霞走桂柳，一家不重聚，寂寞宜山驿，竟同群尸腐。绍芝最勇锐，妙技兼文武，曾歌江汉歌，亦擅新水浒，不为稻粱谋，不被困难阻，英雄怕疾病，忧劳摧肺腑，可怜活公瑾，长埋洪江土。（注）我

从黄海上，重返潇湘浦，历问老成人，如对《录鬼簿》，绍益逃牧马，海葵弃管鼓，初云与青云，先后亦作古。凄咽湘江流，凋伤麓山树，忠良宜有后，盛期仍复睹。湘春听旧作，高歌绕梁柱，福星武二郎，演来亦栩栩，故人不可见，泪下忽如雨。”全诗纪实，是湘剧近代史的珍贵资料。中华人民共和国成立后，田汉十分关心湘剧后辈艺人的成长，1956年8月曾在上海《解放日报》撰文介绍湖南湘剧团的人和事，随后又曾写过悼念湘剧老艺人黄元和的专文，并对湘剧《琵琶记》、《追鱼记》、《拜月记》的改编给予极大的关心和具体指导。

“文化大革命”中，田汉受到“四人帮”的残酷迫害，不幸于1968年12月10日逝世。1979年4月25日经文化部党组平反昭雪，恢复名誉。在北京举行隆重追悼会，郑重宣布田汉为杰出的、忠勇无畏的无产阶级文化战士。

(注)吴绍芝死于溆浦龙潭，当时讹传死于洪江。

彭菊生(1898—1970)　字绍鲲。湘剧琴师。长沙市人。先从永春堂李葆生、师葆云学胡琴，后从昆曲艺人邱爹学笛，造诣皆深。三十年代，湘剧界有“三把半胡琴”之说，菊生为其中之一。他操琴特点是腕力刚柔相济。为演员包腔包调，丝丝入扣；能美化演员的唱腔，使演员唱得舒服，达到声情并茂的效果。湘剧演员彭福娥、郭福全、彭福仙早期与他合作，唱腔均有成就。彭菊生中年以后，锐意革新湘剧音乐，常与演员合作设计发展唱腔，如《新武松》中武松会何九叔一场中之“二六”；《断桥》中白素贞唱的“许郎夫，你莫怕……”一段正南路三眼，都是他同演员合作新创的板式。他又吸收兄弟剧种乐器的优点，将湘剧胡琴软弓改成硬弓，扩大了音量，力度强，休止快，节奏更为鲜明。四十年来，通过实践，多为后辈琴师所采用。



彭菊生一生追求进步，民国二十七年(1938)参加湘剧抗敌宣传队，任第四队队附。后四队在桂林解体，改组为中兴湘剧团，他仍是骨干之一。1949年长沙解放前夕，与田洪、刘斐章等组织戏剧艺术工作者互助会，为迎接解放作过贡献。中华人民共和国成立后，率全家参军。在中国人民解放军第十二兵团政治部领导下参与筹建洞庭湘剧工作团(后改为湖南湘剧团)，一贯工作积极，成绩显著。1970年9月6日病逝。女俐侬，湘剧著名演员；子志明、志安均为湘剧音乐工作者。

张申华(1899—1973)　荆河戏演员。澧县城关镇人。中国戏剧家协会湖南分会会员。宣统三年(1911)进石门县华字科班学戏，习小生，受业于名教师赵彩堂。出科后，往来于鄂南湘北诸戏班唱戏。民国三十一年(1942)参加澧县翊武剧团。1955年随剧团定居石门县。他身材魁梧，眼睛细小，嗓音欠佳，先天条件于他唱小生甚为不利。但他刻苦磨砺，潜心钻研，终于创造了以刻画人物性格见长，而又风格奇特的头、手、身、步皆拗的做派。在荆河戏小生中别树一帜。拿手戏有《金牛山》、《芦花荡》、《打黄盖》、《白门楼》、《反武科》

等。他在《金牛山》中饰张俊，"别家"一场中随着叫喊声，罗帽、眼神、脚步同时运用拗功，来表现难舍难分的心情。《芦花荡》饰周瑜，"拨芦进荡"时用拗功使其头上发、手中枪、脚下各种马步同时运动，不仅流畅优美，而且准确地体现了周瑜精疲力竭而又拼死寻求活路的形象。特别是含"彩"在口，唱念做打不停，适时喷出"血水"，分外精采。在《打黄盖》中所运用的各种翎子功，在《罗成修书》中的"下盘功"，均有独到之处。在文戏《失钗见钗》中饰梅良玉，神情俊雅，当发现陈杏元所赠金钗不见后，运用高方巾、水袖、台步等一系列拗功动作，把梅良玉惊慌失措、如痴如疯的形态表现得层次分明，丝丝入扣。他只读过一本《三字经》，识字不多，但很讲究剧本的文学性。在台上很少唱"水词儿"。他还富于革新精神，与新文艺工作者合作，整理改编了《白罗衫》、《反武科》等一批传统剧目。晚年从事教学工作，先后教了七届小演员训练班。在教学中，言传身教，一丝不苟，七十高龄还站在板凳上打"片马"示范，为荆河戏培训后继人材，作出卓越贡献。

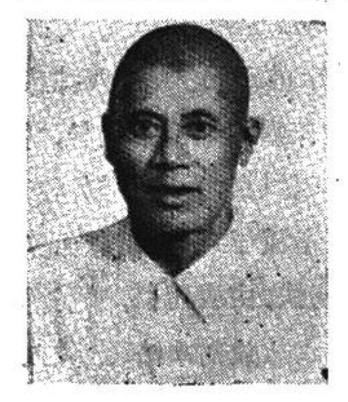
罗合如(1899—1980)　革命活动家，戏剧家，我国戏曲改革运动的领导人之一。平江人。民国十三年(1924)就学于上海美术专门学校音乐系。又从著名京剧琴师陈道安、演员瑞德宝研习京剧艺术。1926年加入中国共产党，以票友身份为掩护，从事革命活动。历任中共平江县委宣传部长，中共江苏省委秘书、秘书长。1938年至延安，投入戏曲改革工作。历任延安鲁迅艺术文学院研究员，绥德战力剧社政治指导员，延安平剧研究院秘书长、副院长，华北联大平剧研究院院长，长期担任戏曲改革的组织领导工作，并同时参加编导与演出。曾与阿甲等合作，编演了《松花江上》、《刘家村》、《进长安》、《鱼腹山》等新戏，对戏曲艺术的改革作了不少有益的尝试。中华人民共和国建立后，1951年任中国戏曲研究院副院长。1955年冬，湖南省举办第二届戏曲观摩会演时，他率郭汉城、胡沙、李啸仓、黄克保、何为、龚啸岚、龚和德等十二人组成观摩团到长沙，对会演中的剧目改编、创作、表演、音乐、舞台美术各方面给以指导，对湖南戏曲研究工作起了引导作用。1961年又兼任中国戏曲学院副院长。撰写和讲授了《演员的道德》一书。1979年任文化部文学艺术研究院顾问，1980年病逝于北京。

彭化万(1899—1955)　荆河戏演员。津市人。家贫，自幼靠摆小摊度日。他爱好戏曲，每逢隆法寺唱戏，便前往听戏学琴，常乐而忘返。宣统三年(1911)进澧县新州化字科班学戏，习生脚，受业于著名生脚田育远。他身材瘦小，扮相欠佳，但天资聪颖，粗通文墨，又刻苦好学，故在科班小有名气，人称"胎里红"。出科后，到湖北沙市的三元、泰寿及津市松秀等名戏班从艺，又转拜九澧名角徐宝楚门下深造。他勤于探索，在唱腔上博采众长，并吸收湖北汉剧花腔，经过融化，而形成自己流畅潇洒、婉转多变的演唱风格，发展了荆河戏生行的唱腔艺术。他在《法场换子》中饰徐策，唱腔深沉委婉，痛楚而不流于哀伤，凄凉而又时露悲愤。饰《收姜维》的孔明，在最后一段近百句的唱腔中，由慢到快，由弱而强，酣畅淋漓，气势磅礴，令观众掌声雷动。在《空城计》中，则运用似断实续，欲收故放的唱法，细致入

微地表达出孔明临危不惧，沉着机智的内心世界。尤其演《五丈原》，每演至孔明临终一节时，他运动丹田之气，震动小舌，时发痰响，同时两眼凝视苍天，头部"千斤"颤抖不已，把一代贤相面对大业未就，不忍卒去的复杂感情刻画得恰到好处。因他长于"孔明戏"，故时人赞为"活孔明"。1950年在沙市演出《五丈原》，湖北汉剧著名演员吴天保看后赞叹不已，遂成至交。他们相互切磋技艺，一时传为佳话。他对待演出十分认真严肃。民国十七年(1928)农历七月二十六日上午，津市二圣庙街发生火警，其妻及三岁小孩均葬身火海，此时他正在刘公庙演出《李广三奏》，闻讯后仍坚持剧终方赶奔现场。其戏德之高，至今为人叹服。他一生虽未开科授徒，但提携后进不遗余力，名生脚筱精培、王天柱、杨新保、余未精、刘运志、罗松林及名小生王振文，均受其教益。他曾当选为中国人民政治协商会议津市市委员会首届委员。1955年病逝，市内万人空巷，前去送葬。

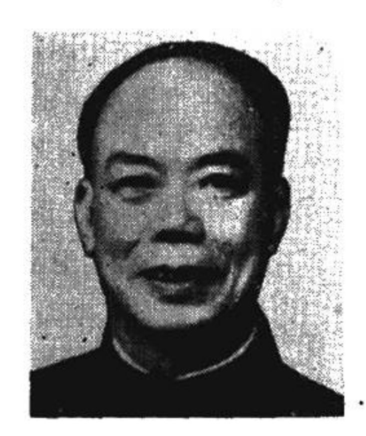
万千元(1900—1968)　常德汉剧演员。祖籍江西吉安。幼年曾在常德制帽业当学徒。十五岁入常德小三元科班。深得著名生脚李宝恒教益，成为后起之"活孔明"。如《空城计》中之三次闻报，城楼上之两边面部表情不同，司马懿退兵后之大段流水板高唱，演来栩栩如生。做工戏干净自然，"三杀五图"中之罗帽、高方巾、须髯等"拗马军"难度动作，与内心激情浑然一体。白口戏如《盗宗卷》、《四进士》、《骂朗破羌》等，吐字清晰、抑扬动听，《常德民报》曾誉为"须生泰斗"。万虚心好学，到外地演出，有暇即着装挂须，苦练技艺。成名后，仍虚怀若谷，与名生脚向宏泰同台，师事之为其跑龙套，打扇送茶，不稍懈怠。民国二十八年(1939)，率天元班与湖北汉剧抗敌宣传诸队及常德小天华班合组常澧劳军公演团，任分队长，为抗日将士进行募捐慰劳演出。并于《牧羊山》剧中编唱抗战爱国新词。中华人民共和国建立后，培训学员数批。1954年随天元班演出于湖北境内，1956年定居于湖北公安县后，曾与著名小生王元禄合演《兄弟酒楼》，参加湖北省首届戏曲观摩会演，双获劳技奖。1960年应邀回湘挖掘传授《盗宗卷》、《失空斩》等一批天元班"一家戏"。万系中国戏剧家协会湖北分会会员，湖北公安县人民代表大会代表。"文化大革命"中，受到残酷揪斗，积忧成疾，1968年病逝于公安。

毛太满(1900—1961)　常德汉剧演员。汉寿县人。从小父母双亡，七岁起便为人放牛、打豆腐，十一岁进太寿科班习净脚，后拜名净张天满、余协满为师，练就文武底功。加之嗓音特好，出科便有名于滨湖一带。常德汉剧天元、文华、瑞凝、同乐四大名班各有一批"一家戏"，剧本、表演、音乐各有"门坎"，故旧有"过班如投胎"之谚。太满先在江湖班唱红，又无宗派成见，遂为各名班争相延致。他为人诚朴，不苟言笑，勤奋好学，尤能尊师重友，前辈著名花脸王金奎、何光晓、赵玉刚等皆乐于传其技艺。故瑞凝班隋唐戏中之王彦章、单雄信、尉迟恭，天元班三国戏中之张飞、孙策、曹操，文华班水浒、岳飞戏中之李逵、



牛皋等，萃集于一身，成为前所未有之花脸全材。旧时《常德民报》称之为“花脸大王”。有次演出于南县武圣宫，某乡长竟拔枪威胁，强令一气连演《打龙棚》、《玉清观》、《斩雄信》、《五台会兄》四剧，唱做工夫极为繁重，以难太满。太满忍气登台，赖其高超技艺与顽强毅力，演来无懈可击，一剧比一剧精彩。台下彩钱飞掷，鞭炮连天，从此更有“铁骨头、金嗓子”之誉。其嗓音终生未败。民国三十一年(1942)瑞凝、天元等班社为抗日募捐义演于常德光华戏院，太满连演三晚，以表现其爱国之忱。中华人民共和国成立后，进入常德市汉剧团，积极参加戏改工作，热心授徒，1954年参加西洞庭湖整修工程工地文工团，演出达四个月之久，民工中有“听了毛太满的《斩雄信》，挑起土来就有劲”之新民谣，被评为甲等模范。1955年，主演《打督邮》之张飞与《黄河》中之张邦昌，参加湖南省第二届戏曲观摩会演获演员一等奖。1956年参加湖南戏曲艺术团赴京汇报演出，亦得好评，并被吸收为中国戏剧家协会会员。同年加入中国共产党。1961年病逝于常德。

邓汉葵(1900—1977)　字怀才。祁剧演员。祁阳县三吾镇人。出身艺人家庭，十一岁随父入凤仪科班学戏，十六岁转入蓝山汉字科班，拜唐三雄为师，习花脸。他禀性豪爽，体格魁梧，豹头虎脸，膀阔腰圆，生就一副花脸模样，甚得其师喜爱。在名师指点下，经过三年勤学苦练，为他一生的艺术事业，打下良好的基础。出科后，很快赢得观众的赞扬，被誉为“假三雄”。他先后在曲江领舞台，南雄三庆台，宜章大吉祥，祁阳发舞台、国华班，零陵开明戏院等名江湖班，担任当场花脸，名播粤北、湘南。邓汉葵武功好，拳技精，确有动如风，坐如钟，膀如弓，腰如松的功架、道艺。加上他一向在艺术上不断求索，逐步形成他豪放粗犷的艺术风格。在他几十年的舞台生涯中，以演蟒靠戏负盛名。《秦府抵命》是他的代表作之一。他演此剧，首先对秦灿的情绪变化掌握得准，能细致地表现秦灿的悲、恨、惊、恐情绪，层次分明。其次对表演动作的选择，不拘泥于常格。秦灿是个年过半百的文官，在通常情况下，应是步履艰难，行动迟缓。邓汉葵却选用三大步和扑桌、丢桌等强烈动作，既反映出秦灿急于报仇，失去理性的精神状态，又渲染了斗争的紧张气氛。这个戏他先后在长沙、广州演出多次，曾获得领导和专家们的高度赞扬。他的另一代表作《造白袍》，戏中张飞有一段哀悼关羽的阴皮，要用本嗓低八度演唱，难度很大，他却唱得感情真挚，能于悲伤中见沉雄，加上他及时在眼角抹红，哭来血泪斑斑，感人至深。他恨刘备不发兵救援，抓住刘备手臂猛咬一口，闻刘备惊叫声，又忙用手指抚摩伤处，把交织着恨与爱的复杂感情，表演得酣畅淋漓，对人物的刻画更有深度。另外在《芦花荡》、《李逵闹江》、《马刚带镖》等短打戏中，扮演山野气重的粗豪人物，也很见功力。中华人民共和国建国之初，他在零陵开明祁剧团任艺术顾问，1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，主演《闹淮安》，获演员一等奖。1959年在全省戏剧会演中主演的《牛皋毁旨》获剧目奖。



1958年加入中国戏剧家协会。1963年调湖南省祁剧院，后转湖南省戏曲学校祁剧科任教，1969年退休。他的徒弟刘涪德，能继承其衣钵，以擅演《秦府抵命》、《张节反戒》等戏有名于时。另一徒弟夏美刚，亦受其教益成名。

周贻白(1900—1977) 戏曲史家，戏剧理论家。长沙人。原名炳垣，一作夷白。曾用过六郎、剑庐、云谷、杨其敏等笔名。早年因家贫辍学。曾当过文明戏、湘剧、京剧演员，同时刻苦自学，专攻文史。民国十六年(1927)参加田汉主持的南国社，民国二十四年开始致力于戏曲史和戏剧理论的研究，并从事过话剧、电影剧本创作。中华人民共和国成立后，1950年由香港到北京，任中央戏剧学院教授。曾历任文化部戏曲改进委员会委员、中央戏剧学院院务委员会委员、中国戏剧家协会理事等职。



周贻白自学成材，著述甚多。主要专著有：《中国戏剧史略》、《中国剧场史》、《中国戏剧小史》、《中国戏剧史》、《中国戏剧史讲座》、《中国戏剧史长编》、《中国戏曲发展史纲要》；论文集有《中国戏剧论丛》、《中国戏曲论纲》、《周贻白戏曲论文集》。关于戏曲史籍考证及释义著作有《曲海燃藜》、《戏曲演唱论著辑释》、《明人杂剧选》等。他的学术研究，既注意对整个戏曲的发展作通史性的总结；又联系民间戏曲的活动，而且对戏曲声腔的源流和现状，都作了比较全面而深入的探讨。周贻白由于有过实际的舞台实践，而且长期与戏曲艺人有着密切的联系，因而他的论著与舞台实践结合紧密。他对湖南的地方戏曲特别是湘剧非常熟悉，在《论湘剧》一文中，对湘剧的源流、沿革、剧目、声腔、伴奏、脚色、扎扮等各方面作了较为详细的阐述，其中对二十年代至四十年代的湘剧演员的记述，成了湘剧的重要史料。在《湖南的祁阳剧与花鼓戏》一文中，也为后人留下珍贵资料。由于他对地方戏曲之重视，他的论著中，南方的汉剧、楚剧、闽剧、赣剧、川剧、桂剧；北方的梆子、柳子、秦腔无不涉及，因而形成资料丰富，博大精深的特色。

滕和瑛(?—1940) 荆河戏演员。津市郊区阳由垸人。宣统三年(1911)进澧县和字科班学生脚，师宗张升喜。出科后，先后在同福、松秀、清华等戏班从艺，以在清华班时间最长，系该班台柱。他艺术造诣很深，工做派老生，尤擅长"拗马军"等特功。在九澧一带观众中声誉卓著。他以"三杀五图"等戏最为拿手。在《八义图》中饰程婴，运用"拗马军"动作，按不同方位同时摆动罗帽，髯口，皮鞭、水袖及绞步，互相紧密配合，有条不紊，形象地刻画出程婴忍痛拷打公孙杵臼时的矛盾、痛楚心情。在《定军山》中饰黄忠，演至得胜回营时，一见孔明持酒在营门迎接，急忙翻身下马，右脚刚一点地立即变换"托梁换柱"身段，髯口同时起"太极图"，立定"下盘"；右手勒战马，左手接酒杯。这一组动作，难度极大，造型豪迈优美，把黄忠的兴奋、激动之情，化为生动的艺术形象。其他如《南阙刺君》之司马符，《上天台》之邓禹，《凤鸣山》之赵云，《传枪》之杨滚等，均有其独到之处。惜其正当

盛年，却双目失明，穷困潦倒，病逝于澧县城关镇。

邱吉彩(1901—1973)　常德汉剧演员。常德县苏家渡邱家岗人。其父弹棉花为业，很难维持生活，吉彩长兄讨米被淹死，四弟、五弟被抓壮丁死于战乱，三弟、六弟远走沙市为织布工。吉彩原名邱大财，十岁随父佣工，因污损主家棉花被毒打，乃愤然投宏云班吉字科学戏。习丑脚。刻苦习艺，进步甚快。值邱氏宗祠族谱修成，请宏云班演戏庆贺，吉彩衣不蔽体，匿不见人。街坊为置新衣，其受人关注如此。其后上演于太寿、玉胜、新美等班，渐露头角。民国十四年(1925)由著名生脚张云福邀入天元班，并拜李连生为师，得传前辈胡春阳《张松献图》、《蒋干过江》等丑脚名剧；并得李宝恒亲授《祭头巾》、《化子拾金》等高昆剧目。又值京剧武功教师林学贵来班，便勤学京剧武功，随演《八蜡庙》等剧，然不满足于模仿照搬，乃将京剧武功融化于《拦马》之焦光普及《金凤寨》之郑三撮狗表演中，面目一新，被誉为"常德活狗子"，由此声名益著。民国二十七年敌机轰炸常德，戏院被迫歇业，艺人流离失所，吉彩只得回乡开小茶馆谋生。民国二十九年以后，转入瑞凝等名班，得学名丑王玉彩一派之程咬金"斧头戏"及《活捉三郎》等。乃跨各班一家戏"门坎"，官衣戏如《打督邮》之督邮、《马房失火》之郑祥瑞；褶子戏如《献图》之张松、《写状》之何乙保、《双下山》之和尚；蟒袍戏如《采桑逼封》之齐景公、《龙凤旗》之汉宣帝；以及短褂武打戏等，均能集各家之所长，"丑脚大王"之名，乃见于常德各报。吉彩演剧，不但文武唱做功底全面扎实，尤注意从现实生活中吸取养料，用于刻画剧中人物。曾与老儒医杨铁孚为忘年交，竟将杨氏音容神貌溶入《祭头巾》之老儒石灏形象，格外生动传神。抗日战争胜利后赴沙市寻亲，偶搭班演《祭头巾》、《双下山》，轰动沙市。中华人民共和国建国后，曾任常德市汉剧团副团长、市戏曲改进委员会委员、市人民代表，积极从事戏改工作。1955年，主演《祭头巾》之石灏与《打督邮》之督邮，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演员一等奖。1956年参加文化部戏曲演员讲习会学习，并参与湖南戏曲艺术团演出《祭头巾》于怀仁堂。首都评论家曾著文赞其"人物刻画得入木三分"、"达到了哲学的概括"。被吸收为中国戏剧家协会会员。同年加入中国共产党。1959年，其先进事迹及所演《祭头巾》图片，由省送北京在中华人民共和国建国十周年戏剧成就展览中展出。吉彩为人正直，一生勤于艺术钻研，桃李满门，名丑刘加彩、毛子玉、江文炳、姚清彩是其早年弟子。中华人民共和国建国后尤重培养新秀，汤继祖、谢顺成、周家树及湘剧王肖芝等，均得其教益。其教学活动于1963年拍有《名丑传艺》纪录片。曾被选为中国人民政治协商会议湖南省委员会委员、湖南省文学艺术界联合会委员、中国戏剧家协会湖南分会副主席。"文化大革命"中遭残酷揪斗，1973年病逝于常德。



吴绍芝(1902—1945)　湘剧演员。宁乡南嘴岭人。清宣统二年(1910)，八岁入长

沙华兴科班学戏，习唱工老生。艺名华钦。四年后出科，到长沙有名的同春班唱戏，并继续向著名唱工言桂云、邹连云学艺。初演《打鼓骂曹》、《收姜维》、《捉放曹》等戏而轰动长沙。但不久倒嗓，幸同春班著名小生李芝云慧眼识人，收他为徒，令其改习小生。学艺期间，他常将自己反锁在房内练功，数年中悉得李芝云真传。在其重返舞台时，嗓音已恢复。首演《磐河桥》中的赵云，即受到湘剧界及观众的一致赞扬。他认为自己有所造就，皆师傅所赐，故改名绍芝。



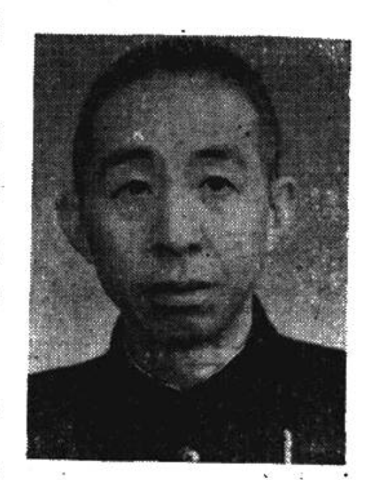
吴绍芝成名以后，并不满足于已有的艺术成就，又向老一辈名小生粟春临学习小生胯衣戏。因而能博采众家之长，集于一身。在小生表演方面，不论穷文富武，长靠短打，都达到了炉火纯青的境界。三十年代，梅兰芳、程砚秋、马连良等相继来长沙演出，都看过吴绍芝的戏，无不称赞。程砚秋称他的表演艺术“不在京剧名小生叶盛兰之下”。他戏路宽，拿手戏都有绝招。在《三才阵》中演吕布，放箭射戟时，唱一句倒板，一转身，翎子即随着绕一圆圈，然后两边分开，再直立起来，身段、翎子配合非常优美；《三讨战荡》中仰面喷血三线倒流，亦能师承李芝云之高超技艺。他虽绝招甚多，却不卖弄技巧，重在运用这些技巧来刻画人物性格特征和思想感情。他演穷生如苏秦、吕蒙正，则贫而不贱；演富贵小生如王金龙、赵宠，则贵而不俗；演娃娃生如刘承佑，则能表现其天真活泼。他嗓音高亢明亮，行腔能刚柔相济，婉转流畅。演少年英俊的武生，常多用本嗓；演风流儒雅的文生，则多用窄嗓。由于集诸家之长，自成一格，被同行称为绍派。

吴绍芝在抗日战争中，为了国家民族的存亡，积极参加抗日宣传工作。民国二十八年(1939)，他参加了由田汉组织起来的湘剧抗敌宣传队，与湘剧艺人黄元才，共同担任第四队领队。在湘潭一带上演田汉编写的《江汉渔歌》、《土桥之战》等新剧，进行抗日救国宣传。国民党强行取缔抗敌宣传队名称后，全队人员于民国三十一年，以岳云湘剧团名义流亡到广西桂林。不久由于生活困苦，多数人逐渐离去，戏班行将解体。吴绍芝毅然坚持，并且团结留桂少数艺人，在田汉的支持下，再组中兴湘剧团，演出富有爱国思想的历史剧《史可法》、《梁红玉》，以及田汉改编的《新会缘桥》、《新武松》等剧。年底回湘，在衡阳、耒阳、长沙等地，继续坚持抗日宣传。民国三十三年，农历四月，长沙沦陷，他和许多湘剧艺人一道，携妻带子向湘西转移。民国三十四年随福如班在溆浦唱戏时，由于长期的流亡演出，劳累过重；加之衣不蔽体，食不果腹，爱子先亡。国恨家仇，迫使这位爱国艺人病逝于湘西溆浦龙潭镇，年仅四十三岁。后来田汉曾写诗悼念：“梨园自有寸心丹，百战罗(罗裕庭)吴数二难。歌舞何须唱消歇，精忠今已照人间。”

吴绍芝一生未正式授徒，但湘剧界小生承继其表演艺术风格者，颇不乏人，且均被称为绍派小生。他的儿子吴润生，是打鼓名手；女儿吴叔岩是著名老生，现任教于湖南省艺术

学校。湘剧女小生余福星、徐福贵均为习绍派之佼佼者。

康　德(1902—1967)　新闻工作者、戏曲作家。衡山人。早年任《长沙市民日报》、《中山日报》编辑，后与人合办《晚晚报》。长沙"文夕"大火之后，在邵阳《力报》任总经理。他在多年办报期间，常因在报上抨击国民政府消极抗日、压制民主及揭露官场黑幕而屡遭迫害。民国二十九年(1940)五月，国民党第九战区司令长官薛岳，曾下手令，以"言论荒谬、内部复杂"为由，查封邵阳《力报》，逮捕康德等人，后又将康单独押往耒阳监禁。直至次年夏，迫于舆论才予释放。民国三十六年《晚晚报》复刊，康德任副社长，为反对内战，酝酿湖南和平解放，多方奔走呼吁，竭尽全力。湖南和平解放后，康德历任《大众晚报》、《大众报》副社长，中国民主同盟湖南省委常委、长沙市委主任委员，长沙市人民政府监察委员会主任，长沙市文化局长。并被推选为中国人民政治协商会议湖南省委员会委员、省人民代表。他诗、文俱佳，惜文稿均散失无存。平日爱好戏曲，早在抗日战争时期即留心戏曲文学，虽迁徙频仍，《六十种曲》亦常陈座右。担任长沙市文化局长后，即重点领导戏剧工作，并从事戏曲剧本的编写。他创作的剧本有花鼓戏《翠鸟衣》、《赵癞子坐乾坤》，湘剧《乌鹊歌》(《鹏鸟赋》)等；整理改编的湘剧高腔传统剧目有《追鱼记》、《磨房会》等。他的剧作，立意颇新，辞藻优美动人。1955年《追鱼记》初改稿上演后，反映强烈。为了进一步改好这个戏，他于1956年夏去北京向田汉求教，住在田家，在田汉指导下再度作了修改。演出后，评价甚高，现已成为湘剧保留剧目。湖南省木偶皮影剧团根据他的改本，改作木偶戏《金鳞记》，也成为木偶保留节目，并曾去澳大利亚、日本演出。



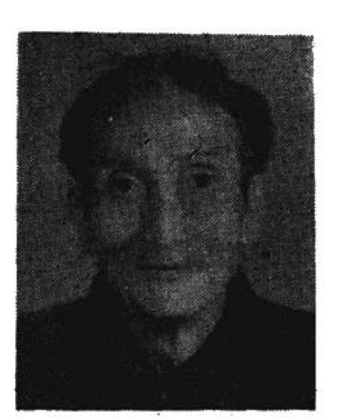
康德为人正直严谨，轻去就，重然诺，是非分明。与人肝胆相照。但在应酬场中，常落落寡合，朋友间戏称之为康圣人。他热爱祖国，追求民主、进步，数十年如一日。中华人民共和国成立后，他满腔热忱为建设新中国而辛勤工作，不幸于1957年被错划为右派。1958年又被加以"历史反革命"罪行判刑十年。1964年因病保外就医。1967年病逝。1978年由长沙市文化局、长沙市中级人民法院为之平反昭雪。

张桂甫(1903—1959)　号三多。零陵花鼓戏演员。东安县盘龙圩人。出身梨园世家，六岁随父张子衡学艺，后参师老六仔，专学丑行。十四岁登台演出，崭露头角。他演技精湛，步法矫健多姿，矮步行不见腿。油纸扇耍得灵活，花样翻新。演《大闹屠》头顶三十片瓦，一击皆碎。他擅长演烂派戏，如演《双怕妻》的李虎、《聋子卖纱》的魏老大、《补皮鞋》的王癞皮、《化子盘学》的叫化子等角色，表演含蓄幽默，不温不火，不随意耍噱头，哗众取宠，而注重刻画人物的性格特征。他自小闯荡江湖，阅历深，见识广，台上即兴表演，出口成章。念课子吐字清晰，抑扬有致，民国三十五年(1946)秋，他在新宁曾家坳演出四十二

天，每天念三个课子，各不相同。打鼓佬王玉阶都说他"演绝了"。有人写了一副对联："丑脚叫三多，念做百般真古怪；坤伶名伍英，演唱一派假风流。"上联就是称赞他的。他的旱烟袋挂在台门口，都有召号力，听说三多唱调子，十多里路远的人都赶来观看。他曾演遍湘南各县，深受群众欢迎。中华人民共和国成立后，他在东安各地设馆教徒，培养了大批花鼓戏艺人。

易荣贵(1903—1965)　长沙花鼓戏演员。益阳县人。他自幼演地花鼓，颇有名气。民国十二年(1923)正式拜曹明才学戏。数月后，即随师兄蒋昌盛在宝和班、瑞林班、宝华班及盛庆班搭班演出。易荣贵因扮相、嗓音等条件限制，最初学旦不成，改学生行，仍成就不大，转而在剧本整理和唱腔研究上狠下功夫，才有所突破。他整理的《秦雪梅》，情节曲折，唱词精炼，打锣腔风格浓厚，已成为益阳路花鼓戏的保留剧目。后与蒋昌盛合作，将打锣腔按其结构与运用规律，规范成八个基本段落，形成现在益阳打锣腔的主腔——八段牌子。他对益阳川调上下句循环的演唱，颇有研究。他说"上下句，靠人唱"，并具体总结出了"上下两腔的每一腔中，又有上下之分"的内在变化。他在《打芦花》等剧中，将川调上句高昂、下句平稳的传统唱法，改为上句旋律压抑而下句倾向高亢，从而使演唱风格新颖别致。由于他在艺术上不倦地探讨和追求，成为益阳路花鼓戏艺坛举足轻重的人物。他三十年代收的女弟子王芸英，因得其真传，而成为益阳路花鼓戏有影响的名演员。

费相臣(1903—1981)　祁剧演员。绰号"假泥巴"。祁东县过水坪人。中国戏剧家协会会员。九岁跟随祖父学唱木偶戏，十一岁拜王桂生为师，学唱祁剧，专攻丑行。二十岁去江西上游县搭班演戏，不久即担任当场丑脚，甚为当地观众所喜爱。三十年代初始回湖南，先后在大舞台、发舞台、国华班、开明戏院等名江湖班演戏。



中华人民共和国成立以后，即参加祁阳县祁剧团工作。他嗓音清亮，吐词清晰，行腔柔和优美，唱、做俱佳，尤善于刻画不同人物的不同性格，演《打草鞋》的王子能，能把他忠厚老成、诙谐幽默、疾恶如仇而又胆小怕事的性格，模拟逼真。演《化子骂相》的孙巧儿，把他对贫穷书生，寄与同情，对炎凉世态，敢于抨击的善良性格，表现于嬉笑怒骂之中。孙巧儿上场的一段课子，长达百余句，他念来段落分明，句读清晰，自然流畅，如数家珍，为内外行家所钦佩。袍带丑尤擅长，如演《闹严府》中赵文华，身法功架，讲究大臣位份；眼神表情，表现出奴颜媚骨，有其别具匠心之处。他记忆力强，又虚心学习，积累的资料多，戏路宽，对高、昆、弹的曲牌、板式掌握的多，生、旦、净、丑各行表演艺术学得较全，在同行中素有"活字典"的美称。他为人严谨，虽演丑脚戏却极为严肃，一丝不苟，从不随意抓哏，哗众取宠。具有冷隽的艺术风格。生平对培育后辈，不遗余力，有求必应，毫不保守，为祁剧界公认的道艺好，品格高的"三臣"(刘稷臣、蒋汉臣、费相臣)之一。1981年

因病逝世，祁阳县人民政府为他召开追悼会，不少领导同志还护送他的灵柩上山，送葬者约千人。城内万人空巷，站立路旁，为他默哀。

胡醉趣(1903—1959)　荆河戏演员。澧县王家厂人。中国戏剧家协会湖南分会理事。民国六年(1917)进澧县王家厂公和园醉字科班学戏，习小丑，拜名丑孙升福为师。出科后即以技艺过人而崭露头角。曾先后到宝恒、松秀、同福、福和、永乐等戏班从艺，得到前辈名丑安福太、蒋玉和等人的传授指点。他博采各家之长，融为一体，遂成一代宗匠。艺术风格幽默含蓄，细腻松弛，尤注重刻画人物性格。嗓音明亮宽厚，唱腔风趣流畅。象《三搜索府》、《何叶保写状》、《卖皮弦》等戏的唱腔，由于人物身份、性格不同，其演唱风味也迥然有别。他口齿清晰，无论苏白、京白、川白、淮白、山东白、陕西白均念得准确自然，富有韵味。大段道白出口，字字入耳，声声传情。1956年他参加省文化艺术干部学校举办的全省戏曲演员讲习班，在《审陶大》、《黄通盗宝》中分别饰演陶大和店小二，均以大段道白赢得满场掌声。其时梅兰芳正在长沙，看了他的表演后称赞："地方戏中能有这样的丑脚，真不简单。"在欢迎梅的招待会上，他谈笑风生，毫不拘束。梅先生见他边说边做，笑对他说："趣师傅不仅台上有戏，台下也有戏。"他听了哈哈大笑，传为一时佳话。他戏路宽，文武昆乱不挡，拿手戏亦多。老脸戏以《九锡宫》、《端午门》的程咬金见长，刁钻取闹，倚老卖老，妙趣横生；袍带戏以《三搜索府》、《洛阳失印》等最拿手；打褂戏《双报恩》、《乞儿骂相》、《黄通盗宝》；褶子戏《审陶大》、《活捉三郎》、《何叶保写状》都演得好。据老演员回忆，他饰《活捉三郎》之张文远，阎惜姣鬼魂将他提起如空衣，放下若稀泥，可见其功力之深。早年在湖北沙市演出时，曾有好事者将他和荆河戏之名乐师黄绩三、著名生脚傅庆寿、名旦脚胡醉媚四人的名字谐音成上联曰："黄绩三胡琴熟最趣最媚"。惜无人能对下联。他的高腔戏亦很出色，《祭头巾》、《辨豆》是他常演剧目。

钱福芳(1903—1948)　祁剧演员。艺名赛坤角。隆回县桃花坪人。出身于武冈县庆华班福字科。因他聪明，扮相又好，被教师挑选学旦脚。在科班里，他年纪最小，但天赋最高，不论文戏武戏，难易程度如何，一学便会，因而深得师长器重。出科后，应邀到桂林搭班演出，为广西督军陆荣廷所赏识，选进陆的官办戏班，常为陆演戏娱客。他以擅长演武戏闻名，长靠短打，都能各尽其妙。民国十年(1921)秋，曾与桂林两位著名坤角合演《斩三妖》，他扮妲己，在"劫营"一场，三人比赛技艺，他扬鞭跑马，全不露步履痕迹，舞动刀枪，技艺精湛，观众报以热烈的掌声，当场评论，都赞扬他的演技赛过坤角，从此"赛坤角"便成了他的艺名。他的拿手戏除《斩三妖》外，还有《孟良颁兵》、《特别宛城》(经过改编的《战宛城》)等。他于民国二十四年回到湖南，先后在品舞台、紫云台、发舞台、开明戏院等名江湖班担任当场旦脚，为湘南、桂北广大观众所欢迎。



苏来保(1904—1950)　艺名筱来保。巴陵戏演员。岳阳县黄沙街人。十一岁随兄苏升碧进宝华班学戏，拜师缪纳春，工三花，后向丁爱田学老生，博采众长，生旦净亦能串演。唱做兼长，文武不挡。善于运用细腻多姿的表演，感情强烈的唱腔，准确地表现人物性格。他与胡仙霞、李安生并称“三鼎甲”，名冠其首。代表作有《三搜索府》、《鬼打贼》、《胡文叫差》、《五子哭坟》、《天宝图》等。四十六岁时，扮演《天宝图》中的李三保，仍以其天真勇武，充满稚气的生动表演，博得了观众的赞许。一生虚心向京、汉剧学习，丰富、发展了巴陵戏的武打艺术。他识字不多，但聪颖过人，凡白话小说，别人念上一遍，他便能牵桥说戏，岳舞台长期上演的《七侠五义》连台本戏，皆出其手。为人严于律己，深明大义。他担任六合公岳舞台领班和抗敌宣传队队长时，积极参加募捐义演，排练时装戏宣传抗日救亡。岳阳沦陷后，带领全班艺友辗转于湘西的洪江、靖县、会同等地演出，常解囊助人，而自己的生活极其艰苦，深受时人敬重。1950年病逝，年仅四十七岁。

桂松茂(1904—1951)　祁剧演员。祁阳县文明铺人。十三岁入松字科班学戏，因身材矮小，为人质朴，不引人注目。出科后在江湖班里唱三、四路角色，曾被一位名角责骂为“戴罗帽出身的”(喻只能演家人、院子角色)。在强烈的冲击下，他三年不演戏，在家苦练基本功。后托人讲情，拜在李荣祯门下为徒。经名师点拨，道艺长进很快，再登台演出，人皆刮目相看，一跃而为著名生脚。从民国十八年(1929)起，明正戏院、发舞台、国华班、紫云台、三庆台等著名江湖班，竞相礼聘，名重一时。桂松茂是个才气横溢的演员，在走过曲折的道路之后，对唱、做、念、打的基本功有了全面的发展。他嗓音洪亮，唱腔刚劲清新，韵味浓烈，长于表达人物的真切感情。他演《捉放曹》的陈宫，路遇吕伯奢有段唱词:“多感老伯恩情大，杀猪宰羊款待咱”的“咱”字用颤音唱出，既感惭愧，又表现对吕的无限同情。唱到“我的老伯父莫怨我陈宫你埋怨他”，在“埋怨”二字上用沙音行腔，其声委婉缠绵，流露出陈宫的难言之隐，最后用重音唱出“他”字，满怀愤慨地指责曹操的恩将仇报。他的做工拿手戏《卖马当锏》，当时推独步。上场时用四肢无力的颠拐步、阴阳眼，表现秦琼的饥容病态，似乎随时都可跌倒。听店主说响马抢了他的黄骠马，气恼、激怒，使脸色由白变青，一抖精神，手往脸上一抹，把病容、晦气一齐抹去，现出英雄本色。“当锏”一场，吃饭后舞锏，容光焕发，与出场时判若两人。这些成功表演，至今犹为人们所称道。白口戏代表作有《十大条陈》。某年春节，祁阳某军阀，集中祁剧名演员唱堂戏。有人怂恿他演《十大条陈》，压倒曾辱骂过他的某名角，出口恶气。他说:“韩信能容无赖少年，我何敢无礼于前辈。”人嘉其能以德报怨。他的代表作还有《赴会出家》、《困荥阳》等。

萧普生(1905—1969)　常德花鼓戏演员。常德县人。原在家务农，为避免抓丁外逃，在逃亡中巧遇李冬生花鼓戏班，遂拜李为师，开始从艺。后参师蔡跃兰，技艺大有长进。不久，投吕华福门下学常德汉戏，将常德汉戏生行的表演程式，有机地溶合于花鼓戏之中，丰富了花鼓戏生行的表现力，成为三、四十年代常德、汉寿有影响的名生脚。萧普生

身材、扮相俱佳，初以小生著称，后改须生，又称雄于同行。他的唱腔精巧华美，嗓音洪亮刚劲，讲究咬字行腔，使正宫调上下两句变化多端，艺人称他“弯拐多”。小生戏以《关王庙烧香》、《蓝桥会》演得出色；生脚戏以《杀惜》、《黄金塔》最擅长。1955年与1957年，他分别在《三元救姑》、《甘氏二嫂》中扮演主角，参加省、地戏曲会演，获得好评。还积极参与培训工作，当代生脚王华安等均受其教益。

舒洛成(1906—1971)　字春山。辰河戏演员。溆浦县杨梅潭人。幼随叔父在矮台班(木偶班)学艺，十岁唱《安安送米》，颇受称赞。年二十，自矮台走上高台，搭华庆班，演小生戏，因嗓音甜润，颇受欢迎。民国十九年(1930)，他只身赴浦市，投双少班，拜“小教主”杨学贵为师，五年间，经名班熏陶，名师点拨，长进飞速。回溆浦后，一跃而为知名小生。民国三十一年又与杨世济同往洪江，搭荣庆班两年。名角荟集一台，他广采各家之长，融为己有，因而表演艺术既保持了溆浦路子的泥土气息，又吸收了辰浦路子、洪江路子的严谨与规范。其演技朴实、真挚，能以情动人。演《书馆逢》、《打机投井》、《槐荫别》等哭小生戏最拿手。尤以娴熟的泪功著称。剧中人物的泪落、泪止，都能自由控制。他中气足，嗓音宽厚，唱腔刚柔相济，韵味醇和，行腔细腻，感染力很强。演《伯喈辞朝》独跪台口，唱陈情一段，能使观众为之落泪。1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，扮演《荆钗记》中王十朋，获奖状。舒洛成以艺德高尚闻名辰河艺坛。他的师父杨学贵去世后葬沅陵城郊，数十年间，他每到沅陵演出，必往坟前祭扫。他至浦市学艺，初唱《天开榜》扮莫稽，因唱白带溆浦土音，观众起哄，指名换石玉松演，他卸妆后，不声不响地到场面上打二钹。石玉松因劳累过度，昏倒台上，他第一个上前将石扶起，搀到后台。以后与石玉松结为知己，此事在艺人中传为美谈。他一生传徒甚多，较有成就者有罗忠银等。1956年舒洛成加入中国共产党，1962年当选为湖南省文学艺术界联合会委员和中国戏剧家协会湖南分会理事。十年动乱中，舒洛成下放农村，见辰河戏被摧残，积虑成疾，不幸去世。

徐绍清(1907—1969)　湘剧演员。浏阳石牛寨人。初小毕业后入浏阳澄中高等学校读书一年，因无钱辍学。入百货店学徒，不堪虐待，且情趣不合，又离去。十二岁入浏阳老案堂班学戏，师事彭申贤。彭擅演岳飞戏，驰名湘潭、浏阳间。绍清学戏，天赋不高，然勤奋好学，钻研刻苦。初学《访普》，唱腔不多，苦学半年，始能上口，故同行中有诮呼为“访半年”者。嗣后靠唱并习，技艺大进，加之嗓音宽厚洪亮，演唱高腔，吐字清晰，音节苍劲，雄浑有力。倒嗓期间，班人劝他改唱小生，他坚持唱“靠”，并抓紧参师学艺，《琵琶记》中张广才一角，就是在这期间向名教习暨镇宝(暨八先生)学的。

彭申贤和暨镇宝都是很重视演戏要演人物的，认为四功五法都要为塑造人物服务。徐绍清的艺术创作思想，一直受这两位老师的影响。他勇于革新湘剧靠把老生重做，唱工老生重唱的成规，融合两者之长，发展了湘剧大靠老生的表演艺术。他塑造的舞台形象很多，最受群众欢迎的是：《琵琶记》中《上路》、《扫松》的张广才；《思妻》中的潘葛；《拜月记》中的

王相国；《牛头寨》中的岳飞；《谏纣》中的闻仲；《鹿台恨》中的姜子牙等。《上路》中的张广才，在1952年第一届全国戏曲观摩演出中，获一等奖。《扫松》和《思妻》经他几十年钻研，不断的演出和改进，演成了艺术珍品，1956年湖南省湘剧团在全国巡回演出时，他在北京、天津、上海等十二城市演出过《扫松》，获得各地观众一致好评。上海人民美术出版社为《扫松》编印出版了艺术画册。在湘剧电影艺术片《拜月记》、《生死牌》中，他塑造了王镇、海瑞两个人物形象。徐绍清中年以后，除演戏外，兼习编导并钻研湘剧高腔音乐，曾整理过《琵琶记》、《古城会》等传统剧目，自撰了《我学湘戏》，与李允恭合作编撰了《湘剧高腔变化初探》一书。他对自己的艺术生涯，总结出六个字：学、看、问、温、教、寻。学是要专攻广学；看是看书，看戏，看社会；问是要不耻下问，带了徒弟，要允许徒弟提问；温是复习，温戏不要摆大场面，牛眠之地即可；教是自己演得较好的戏，可以教别人，教人时，别人学你，你可以进一步看到自己的不足；寻是要寻师访友，听取意见，终身不懈。

徐绍清热爱国家、热爱中国共产党。抗日战争时期，他参加湘剧抗敌宣传队，任第二队队长，演出田汉剧作《江汉渔歌》，并自编自演《骂汉奸》等剧宣传抗日。后长沙陷敌，他辗转到达桂林，重组岳云湘剧团，演出田汉剧作《史可法》，继续坚持战斗。1949年，绍清四十二岁，在湘剧界颇有名望。中华人民共和国成立后，他毅然抛弃小康的家庭生活，参军到湖南军区所属的洞庭实验湘剧团工作。曾赴朝鲜慰问中国人民志愿军，工作艰辛，不知疲倦。他为人正派，十分讲究戏德。在舞台上，不论演主角或配角，都很严谨。在《生死牌》一剧中饰海瑞，只有八句唱词，几行道白，但把海瑞这个人物塑造得十分出色。平日奖掖后进，培养学徒，经常为学徒演出充当配角。青年演员向他求教，有求必应，从不保守。他曾任中国人民政治协商会议全国委员会第二届委员，湖南省湘剧院副院长，中国戏剧家协会湖南分会副主席。不幸，于1969年3月24日被迫害致死，1978年12月平反昭雪。

达子红(1908—1980)　京剧演员。本名纪鸿春。江苏溧阳人。幼年父母去世，九岁拜钱桂生为师，从师兄李月樵学戏。十二岁随班演出。十九岁起单独搭班献艺，工老生，在江、浙两省的水乡舞台上颇有声誉，以《打寇珠》一剧最受欢迎。他以唱功见长，嗓音高亢，中气充沛，在唱法上宗汪笑侬，唱、念刚劲挺拔，吐字清晰；在做功方面受"麒派"影响较深，善于博采众长，探求神似而不求形似，演《刀劈三关》、《张松献地图》、《徐策跑城》、《四进士》、《打銮驾》、《铡包勉》、《铡美案》等剧，既注重继承传统，又不墨守成规，行腔、表演均朴实无华。以擅演包公著称。中华人民共和国成立以后，他辗转在江、浙、赣三省流动演出，1952年由赣来湘，在长沙组成红星京剧团，1959年扩建为湖南省京剧团，历任团长。1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，在《群英会》中饰



曹操获演员一等奖。他主演的新编历史剧《苏武》参加1959年湖南省戏剧会演获奖后，又参加建国十周年献礼演出。在移植剧目《卧薪尝胆》、《生死牌》、《打金冠》及创作现代剧《山城的战斗》、《井冈山的黎明》、《地下火焰》中担任主要角色，受到广大观众好评。他刻意创新，大胆借鉴话剧的表现手法和地方戏曲的唱腔，融会贯通，以丰富角色的表现能力，对京剧改革有一定贡献。1956年加入中国共产党，曾当选为中国人民政治协商会议湖南省委员会第二、三、四届委员，中国戏剧家协会会员，中国戏剧家协会湖南分会理事，湖南省文学艺术界联合会委员。

向玉翠(1908—1948)　辰河戏演员。黔阳县人。幼时父母双亡，被洪江向某收养为女。十三岁入金妙园科班。艺名妙凤，习弹腔，为辰河戏第一个女角。她扮相俊俏，双目有神，以善于演风流小旦戏而名噪一时。民国十六年(1927)，黔军某部驻洪江，女艺人多在威逼利诱下嫁与军官为妾。向玉翠亦遭此劫，金妙园因之解体。三年后，向玉翠挣脱绊索，重返舞台。她随春华班去贵州榕江演出，一出《荷花配》，轰动山城，使原定半月的演出期，延长到一年之久。回洪江后，她不顾养父阻挠，与小生刘西狗结婚。在丈夫指点下，潜心学习高腔戏，颇得真谛。她夫妻同演《抢伞》、《来迟》等戏，珠联璧合，四十年后仍为人所津津乐道。婚后两年，丈夫不幸去世，从此心境忧郁，积虑成疾。仍寄身心于艺术，长期以多病之躯驰骋舞台，深受观众爱护。民国三十五年在黔阳万寿宫演出时，每天都有素不相识的妇孺，到后台为她送营养滋补品。但因身心交瘁，年仅四十，郁郁以终，人尽惜之。

唐云卿(1909—1968)　绰号唐崽崽。祁剧鼓师。祁阳三吾镇人。幼年曾习道教音乐，常参予乡民喜庆丧葬活动。稍长，拜唐晴川为师，改习祁剧音乐，后又参师刘道生、李德轩，精研文武场面，能司鼓，善操琴，是乐队中的全才。他击战鼓则师唐晴川，手风好，起擂子出音清脆，乐句圆润，富于鼓动性，尤擅长渲染战斗气氛，激越处有如万马奔腾，听他的鼓声，能使演员精神振奋。噪鼓则学刘道生，鼓点刚柔相济，干净利索，不拖泥带水。操琴有李德轩遗响，功底深厚，法度精严，耳聪音准，尤为难能可贵的是能适应演员的嗓音伴奏，要高则高，要低则低，运用自如，能发挥演员的长处。他心灵手敏，偶尔记错场口，打错鼓点，能及时发觉，立即改正，不着痕迹，艺人称之为有“落地不沾灰”的本领。有时也粉墨登台演戏，曾在《挡曹》中扮关羽，《柴房别》中饰凤姣，《杀蔡鸣凤》中演阿三，演来各有特色，颇获观众好评。民国三十八年(1949)以前，在明正戏院、大同戏院、丽华班、开明戏院等江湖班担任鼓师和琴师，名重当时。中华人民共和国成立以后，一直在零陵祁剧团工作，是该团的重要骨干力量。在“文化大革命”中，曾受冲击，积忧成疾，于1968年病逝。其长子唐华生擅长击鼓，次子唐石智善操琴，三子唐清明工小生，各有成就，均能继承父志。儿媳朱剑华，工旦，为现时祁剧中



年演员之佼佼者。

张廷玉(1910—1966)　艺名雪伢子。衡州花鼓戏演员。衡阳县人。六岁时，父死母嫁，孤苦无依，九里渡巫师汤成足怜而收为义子。九岁从邓金生学唱衡州花鼓。以演《安安送米》之安安而名噪乡里。甚得其师喜爱，常背负廷玉辗转演出于各地。稍长，习旦行，因倒嗓，又改学场面。民国十九年(1930)，廷玉嗓音渐复，得胜班班主王春和，劝他从屈荣卿习小生。首次在《金钏会》中饰张金生，以扮相俊美，眼大有神，表演细腻，获得了满堂彩声。从此"雪伢子"声名风靡衡州花鼓艺坛三十余年。张廷玉擅演穷秀才戏，《杨春龙》、《朱买臣》为其代表作。他演杨春龙，在"东阁相会"一场中，一段〔四川哭皮〕，唱得缠绵悱恻，催人泪下。他嗓音并不洪亮，但字字入耳，韵味极浓，十分动听。杨春龙打渔鼓更精彩，揭露嫌贫爱富之刘洪吉的卑劣行为于嬉笑怒骂中，痛快淋漓，百看不厌。他饰朱买臣，在"吵嫁"一场中，以憨厚反衬崔氏之刁蛮，把朱买臣穷而不俗，憨而非蠢的性格表演得恰到好处。演崔氏的周恩兰说："和张老师演戏，他能把你拉到戏中去，不会演戏也能演好戏。"他剪步走圆场，腰微弓，左手提衣下摆，右手成斜线摆动水袖，身段非常优美，至今犹为小生行所效法。1955年，廷玉参加湖南省第二届戏曲观摩会演，在折子戏《水漫蓝桥》中饰魏奎元。这是小生独角戏，唱做并重，他演技精湛，特别是演到水漫桥上时，人物心情、水势层次分明，得到中国戏曲研究院罗合如、郭汉城、胡沙等专家的赞许，获演员一等奖。他戏路广，饰《追鱼》中披发仗剑之张天师，《刘海砍樵》中幽默诙谐之大姐，《生死牌》中老成持重之黄伯贤，《柯山红日》中正气凛然之军政委，皆能传神，各臻其妙，所创新腔〔西湖二流〕、〔西湖滚皮〕、〔三川调数板〕已成为衡州花鼓的保留腔调。张廷玉是中国戏剧家协会会员，湖南戏剧家协会理事，中国人民政治协商会议衡阳市委员会委员。从1950年起至逝世前，他一直任衡阳市花鼓戏剧团团长。



阎金锷(1910—1970)　别号利甫、砺甫。笔名唐高、落落居士、严思雁、扬克恩。山东省惠民县人。民国二十六年(1937)六月在青岛市山东大学中国文学系毕业，四十年代在国民政府教育部中小学教科用书编辑委员会剧本整理组和国立编译馆社会组、人文组任副编审、编审时，即从事戏曲研究。1949年在湖南大学任副教授时，热心于湖南的戏曲活动，业余参加戏曲工作，不取报酬，还自贴车马费。1949年12月，参加长沙市工人文工团，正式成为专业戏剧工作者。历任长沙市文教局文化科长，湖南省文化局艺术科长，湖南省戏曲工作室副主任，中国戏剧家协会湖南分会常务副主席等职。1952年，参加中南区第一届戏曲观摩演出，任湖



南代表团副团长，嗣又出席第一届全国戏曲观摩演出大会。1953年曾参加赴朝鲜慰问，任湖南分团文工团副团长。二十年中，对湖南戏曲的“三改”(改人、改戏、改制)、发掘整理传统剧目、组织现代戏创作和组织全省戏曲(戏剧)会演等活动，做了大量工作。曾被选为湖南省戏曲改进委员会委员，湖南省文学艺术界联合会委员，中国戏剧家协会理事和中国人民政治协商会议湖南省委员会委员。他在戏曲方面的著作，四十年代有《汉剧》(重庆商务印书馆出版)、《川剧序说》(贵阳文通书局出版)、《柳敬亭传》(上海大中国书局出版)和《中国戏剧史川剧闲话》稿本；六十年代编写了《湘剧史》初稿。“文化大革命”中受冲击颇重，手稿全部被毁。孑然一身，病卧斗室而卒。

郭福全(1911—1960)　湘剧生行女演员。长沙人。父郭茂生，是湘剧福禄坤班创办人之一，所以福全姊妹均在科班学戏。她先学丑行，后改唱工。天赋颇高，嗓音圆润甜净，唱来字正音清。出科便小有名气。惜不久出嫁。夫死后重返舞台，声誉大起。以《辕门斩子》、《上天台》、《取荥阳》、《捉放曹》、《程济赶车》、《马嵬驿》等戏驰名。其中《辕门斩子》一出，被誉为一时无双。她在演唱方面工底厚，气口喷口均好。一开口，全场寂静，远近都能听清。尤善于以声传情，韵味醇浓，观众称之为“余音绕梁”、“出了戏院耳边还有她的声音”。三十年代末至四十年代曾红极一时。百代公司所灌制的湘剧唱片，以她一人最多。中年之后，因患气管炎日见严重，嗓音失润，但她会用嗓，仍能吸引观众。五十年代初期，还间常登台演出，以后病重，几至失音，终以此病辞世。

高雪樵(1912—1978)　京剧演员。祖籍河北武清县。幼年随父高俊庭，长兄高月秋在北京学艺，习武生。稍长，到东北一带搭班，并随团到海参崴演出。民国二十三年(1934)到上海，先后在共舞台、天蟾舞台、黄金大戏院、中国大戏院演出。由于武功精湛，渐享盛名。四十年代后期，自己挑梁组班，巡回演出于吉安、赣州等地，1955年，加入常德市京剧团，任团长。他刻苦好学，少年时期，苦于技不惊人，每每在散戏后留下练“私功”直至次日凌晨，才蹭在台毯里小憩一会，严寒酷暑从不间断，如此达三年之久。后来，他在与李吉瑞、唐韵笙、高庆奎、盖叫天、林树森等著名演员同台演出时，潜心观察，博采众家之长，艺术日益精进。年轻时在上海演出，一次七个武生同演《长坂坡》，由他唱大轴。他勇于闯新路，演《铁公鸡》时，是他第一次以小翻前扑过城，征服了上海观众。《驱车战将》是唐韵笙的自编剧目，他学到后，改勾脸为俊扮，改大靠为鸟绒改良靠，改双戟为大戟……另辟蹊径，自成一格。代表作有《长坂坡》、《战宛城》、《挑滑车》、《驱车战将》、《独木关》、《恶虎村》、《落马湖》、《古城会》等戏。他为人正直，忠厚。1958年加入中国共产党，并被选为常德市人民代表。



石成鉴(1913—1982)　字明三。苗族。花垣县麻栗场人。苗剧创始人之一。中国

戏剧家协会湖南分会会员。中国人民政治协商会议湘西自治州委员会委员。曾多次出席



县州、省和全国先进工作者会议，1956年获全国少数民族文化先进工作者代表大会银质奖章。中华人民共和国建国前，他在湖南湘西特区师资训练所毕业后，长期任小学教员。1953年调花垣县文化馆任麻栗场文化站专业干部，积极从事民族文化的普及和发展工作，以编歌、编剧见长，三十年来共编苗歌近千首，苗剧三十余个，并参加业余剧团一起排练、演出。其创作风格诙谐、风趣，有浓厚的生活气息和民族特色，受到广大苗民的欢迎。他在解放初期创作的苗歌《得兄到尔共产党》(即苗家搭帮共产党之意)，至今仍广为流传。他的处女作《团结灭妖》和加工整理的《谎江闪》已成为业余剧团的保留剧目。晚年，他将精力全部倾注在发展苗剧的事业上，1981年开始进行苗剧音乐的改革，将《谎江闪》的唱腔，全部重新作曲，曲谱刚脱稿，尚未来得及排练，他就逝世了，卒年六十九岁。

杨福生(1913—1980)　　长沙花鼓戏演员。长沙市人。自幼从师习旦行。被观众呼为"杨满摩登"。中年以后，兼演丑脚、摇旦。在演唱艺术上，他师法诸家，博采众长，还将丝弦小调的演唱技艺，运用于花鼓戏唱腔中，既保持了花鼓戏的传统风格，又增添了新的表现手法，在长沙花鼓戏中独树一帜。杨福生的演唱，吐字清晰准确，行腔细腻华丽，音乐表现力颇强。他善操琴，不仅能自拉自唱，还有手拉甲曲，口唱乙曲的本领，这是由于旧时省城不许花鼓戏搭台演出，以致他只能在街头巷尾清唱谋生时，操练出这套过硬工夫的。1959年调湖南省花鼓戏剧院任唱腔教师，后应聘到湖南省艺术学校教学，为培养后辈，克尽职责。

杨福鹏(1913—1971)　　湘剧女演员。长沙人。中国戏剧家协会会员。福禄女子科班第三科出身。初从姚福美学唱工，出科后，又向名靠欧元霞学靠把，大、二靠兼工。虽为女性，因勤学苦练，功底扎实，又得欧元霞之真传，饰关羽、岳飞等人物，出手出脚，气势磅礴，威武庄重。演《水淹七军》之关羽、《杨滚教枪》之杨滚、《兄弟酒楼》之杨雄等角色，身段舒展大方。二靠戏如《借箭打盖》之鲁肃等角亦佳。她嗓音宽厚，又有唱工底子，因而艺兼靠唱，且注重刻画人物内心活动，在同行中评价颇高。抗日战争时期，从长沙步行到衡阳参加湘剧抗敌宣传队第二队，积极演出《江汉渔歌》(饰渔翁)、《土桥



之战》等宣传爱国主义剧目。长沙解放前夕，参加迎接解放工作；旋即参加中国人民解放军第十二兵团政治部所属洞庭湘剧工作团，任演员副队长。1953年曾参加赴朝鲜慰问演出。1952年参加第一届全国戏曲观摩演出，以扮演《五台会兄》中的杨延昭，获演员三等奖。1955年，在湖南省第二届戏曲观摩会演中，以饰演《计中计》中的孔明获演员一等奖。

曾被选为湖南省第三届人民代表和省人民委员会委员。杨福鹏生活严谨，事业心很强。1956年开始改编传统剧目《黄飞虎反五关》，克服识字不多的困难，三易其稿，边演边改，直到传统戏一律禁演时，才停止工作。1971年6月29日因受迫害，不幸病逝。1979年3月平反昭雪。

谭贵昌(1913—1965)　　衡阳湘剧演员。耒阳县人。十三岁入大吉祥班，从袁隆品学艺，习花脸。十五岁入春台班，再师谭松云习小丑。袍服、官衣、褶子戏均好，在郴州、耒阳、永兴等县演唱，深受观众欢迎。誉为衡阳湘剧继谭松云后之佼佼者。中华人民共和国成立后，他是桂阳湘剧团的主要演员。他口齿清楚，念白流畅，高、昆、弹腔，无不熟谙。表演飘逸利落，一身都能入戏。饰《游街坠马》之曹操，坠马后，几声呻吟，眉毛、眼珠、髯口、帽翅、官衣，都随着腿疼颤动，极其自然。饰《打碑杀庙》之刘铁嘴，表演尤见功夫，走雨舞伞，见影不见人。此剧参加1957年湖南省戏曲汇报演出获奖。谭贵昌在1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，饰演《藏舟刺梁》之万家春，获演员二等奖。

朱明禄(1914—1980)　　常德汉剧演员。桃源人。出身于明乐科班。文武唱做俱佳。享名于常、澧、滨湖及洪江、铜仁一带。在文华班较久。其嗓音高亢响亮，丹田充实，被誉为“小钢炮”。唱工戏如《荥阳城》之纪信、《金沙滩》之卢俊义、《沙陀颁兵》之李克用等，行腔气足神完，高潮迭起，脍炙人口。做工戏如《太白醉写》，李白之雄才豪气，得到酣畅淋漓的抒发。善于控制面部血气，通过几杯酒有层次之醉态表演，面色由白而逐渐变红，被誉为绝招。因其表演逼真，观众谓“朱明禄台上演醉写，台下闻得到酒香”。朱从不饮酒而传神如此。五十年代初，任慈利汉剧团团长，并加入中国共产党。直到晚年，嗓音身手仍未少衰。1980年赴临澧演出，因脑溢血病逝于途中。



李福祥(1914—1981)　　常德汉剧演员。桃源县陬市人，年轻时为中药铺学徒，酷爱戏曲，为业余围鼓班活跃分子，记戏甚多。吹拉弹打，件件皆能。民国二十九年(1940)正式加入同乐班，拜饱学的邓元桂为师，并从萧庆福学高腔，二十五岁尚苦练跻工。《黄河阵》、《盗旗马》、《三元会》、《凤仪亭》、《拾玉镯》诸剧，均为拿手。嗓音扮相都佳，因而人皆呼为“假妹儿”，声名益著。民国三十一年，同乐班改为桃源县抗敌化妆宣传队第一队，他担任副队长(后为队长)。排演了反映东北抗日游击战的《最后两弹》，为常德汉剧最早之现代戏剧目。李福祥从艺后既虚心学习传统，又锐意革新。四十年代即大力改革旦行化妆服饰，为兄弟班社所仿效，并不断改进演唱技艺。所演



《思凡》，层层揭示幼尼心理活动，柔美而兼带几分村女野气，表演细腻而又泼辣大方，唱腔酣畅明快，富有地方特色。1952年，以此剧参加中南区第一届戏曲观摩演出获个人奖；同年参加第一届全国戏曲观摩演出，获演员二等奖。王朝闻著文评其为“真正懂得如何强调细节的好演员”。1953年参加赴朝慰问，演出《梁红玉》等剧，受到国家嘉奖。1954年参加洞庭湖堤垸整修工程演出，担任工地文工队第十二队队长，全队荣立集体功。1955年，主演《桃花装疯》之桃花，参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获得奖状。1956年参加文化部戏曲演员讲习会学习，并参与湖南戏曲艺术团在京汇报演出《思凡》，重获好评。同年被吸收为中国戏剧家协会会员。曾任常德市汉剧团团长、市人民代表大会代表、市戏曲改进委员会副主任委员，湖南省戏曲改进委员会委员。“文化大革命”中曾被揪斗。中国共产党十一届三中全会以后，恢复工作，年逾花甲犹积极参加演出并热情培养新秀。1981年元月，病逝于常德。其孙女王阳娟得其亲传，被评为常德汉剧的优秀青年演员。

周怡生(1914—1977)　岳阳花鼓戏演员。临湘县堪塘周人。他小时家贫，十五岁帮工于筻口周杨华烟店，后在西塘杨楚书戏班“做伙房”。民国二十一年(1932)入李德昭戏班学戏。拜师王天保习小生。出师后，长期在湖北通城、崇阳搭班，转演于毗邻的湖北蒲圻、通山和江西的修水、铜鼓以及岳阳、临湘等县。深受这些地域群众欢迎。誉为“满跑江湖的子弟”。1953年，进入岳阳花鼓戏剧团直至去世。周怡生以文武兼备，表演大方，唱腔委婉，刻画人物细腻的艺术风格而博得观众的赞誉。代表作如《游春》中的吴三保，《修书下海》中的柳明英。他孜孜不倦地钻研继承和发展剧种传统艺术。早在三十年代后期，他因演戏，在通城与当地名琴师李梓林(已故)一起被关押在国民党的乡公所。在关押期间，两人在〔单句子〕基础上，创作了有名的〔哀调〕，旋律流畅，悲切动人，至今广为应用。他除在舞台上将艺术献给观众外，还毫无保留地传艺授徒。崇阳的孙延桢，通城的观福师(已故)，岳阳的许观道等，都曾受他的教益。他还为乐师王长青整理和革新唱腔，提供了大量资料，把传统的扇子功、手巾功作过较系统的归纳，为岳阳花鼓戏的艺术宝库，增添了财富。

郭玉铁(1914—1978)　长沙花鼓戏旦行演员。益阳县人。幼随姚镜秋学地花鼓。十六岁唱排街戏，并向何连山等学唱花鼓戏，同时亦到瑞林班客串演出。三十年代，郭玉铁便以演风流戏有名，人称“玉姑娘”、“小玉仙”。四十年代中期，他参师蔡教章，得其真传。尤以《扯萝卜菜》一剧，演来更具特色。一次他因唱花鼓戏，在沅江被抓坐牢，监狱伪警还逼他在牢中演唱此戏。1953年他与孙阳生合演此剧时，共同将吹打曲〔望郎调〕加入戏尾歌舞，效果更佳。同年参加湖南省首届民间艺术观摩会演，获得了奖状。1955年，他参加湖南省第二届戏曲观摩会演，获演员三等奖。历任益阳市花鼓戏剧团副团长，省文学艺术界联合会委员，中国戏剧家协会湖南分会理事以及中国人民政治协商会议湖南省及益阳市委员会委员。

筱玉梅(1914—1974)　本名唐玉秀。祁剧女演员。祁东金兰桥人。中国戏剧家协会会员，湖南省文学艺术界联合会委员。她出身艺人家庭，七岁随父学戏，十五岁就技艺出众。十六岁又拜刘福满为师，刘见她聪慧灵敏，素质甚高，对她进行精心培育，演技迅速提高。十八岁即担任名江湖班大舞台当场旦脚。嗣后常与唐三雄、何翠福、桂松茂、李荣富等同台演出，因她虚心好学，常获教益，而被称为"公共徒弟"。民国二十四年(1935)在广东韶关演《审头刺汤》中的雪艳，《韶关日报》著文赞扬："北京有梅兰芳，湖南有筱玉梅。"从此群众便昵称她为"祁剧梅兰芳"。筱玉梅戏路宽，不论村姑贫妇、小姐丫环、元帅贵妃以至市井泼妇，都能演出她们各自的身份和性格，不浮泛，不雷同。她在《叫街生祭》中演丫环，机灵活泼，幼稚天真；演小姐，端庄稳重，感情深沉。至于杨贵妃的雍容华贵，潘金莲的淫荡轻佻，尹碧莲的多情大胆，曹瑞莲的痴憨调皮，阎惜姣的阴狠，严婉玉的泼辣，她演来无不刻骨传神，各尽其妙。筱玉梅深知"眼灵睛用力，面状心中生"的诀窍，特别注重练眼神。她演《闹院杀惜》的阎惜姣，《挑帘裁衣》的潘金莲，《燕青算帐》的贾氏，所以演得出色，主要得力于眼睛活，脸风好，通过眼神的运用，迅速而准确地反映出人物的内心世界。她的唱腔也很有特点。年轻时，嗓音清甜柔美，行腔婉转缠绵，注重以声传情；中年以后，中气不足，她根据自身条件变化，创造出一种不花不滑的"播子腔"。唱前以情蓄势，做到"未成曲调先有情"，唱完不拖腔，用表情来填补。她演《汪三吹烟》中的邓氏，用的就是"播子腔"，在唱到"可怜我有几天没有吃饭，可怜我数九天单衣遮寒"时，由于声情结合密切，不少观众被感动得掩面痛哭。筱玉梅虽不识字，却博闻强记，颇通文理。她演的戏都经过自己琢磨，使语言精炼，无水词，无拗句，遇不懂词句，就向老前辈、老秀才请教，务求弄通为止。她训女教徒，讲究吃透词句，了解曲意，表达曲情。受她教育有成就的有女儿陈嫦娥，徒弟徐艳秋、贺小玲、袁杭菊等。中华人民共和国成立后，她在郴县祁剧团工作，1955年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，主演《闹严府》获演员一等奖。同年，被推选为中国人民政治协商会议湖南省委员会委员。1957年以后，她专心从事青年演员的培训工作，卓著劳绩。在"文化大革命"中，屡遭迫害，积忧成疾，于1974年逝世，1980年11月平反昭雪。



徐则林(1914—1964)　长沙人。父徐山立，以家传工笔牡丹著名。人称徐牡丹。徐则林在长沙华中美专毕业后，又进上海美专，习西画。徐除攻美术而外，兼喜戏剧，曾业余参加话剧、京剧演出，对京剧尤为熟悉，能拉能唱，且留心舞台美术。中华人民共和国成立时，他还参加当时省会公教人员业余艺术组织"公教艺学社"中的京剧、美术活动。后在省戏曲改进委员会从事戏改工作，又调到省文物管理委员会——省博物馆，专任古工艺品的临摹、复制工作。1956年曾为省戏剧工作室收集的湖南各地方大戏剧种脸谱模型临

摹成册，选编为《湖南地方戏曲脸谱选集》，于1959年2月由湖南人民出版社出版。是省内第一本地方戏脸谱选集，已成为珍贵资料。他为人忠厚严谨，工作兢兢业业、埋头实干，不计名利。后因种种原因，于1960年在省博物馆退职。此后贫病交迫，衣食无着，但生性狷介，不受亲友接济。1964年由长沙往宁乡探亲，死于中途白箬铺饭店内。由当地村民掩埋，不知葬处。

黄如顺(1916—1936)　本名咏琴。湘剧女演员、剧作者。长沙人。出身梨园世家。自幼读书，八岁时，其父黄元才(湘剧演员)，创办九如女科班，因学徒大都不愿学丑行，元才乃命咏琴入科学丑脚，边坐科边读书，艺名如顺。她天资聪颖，读书学艺，同时精进。出科后，即在其父所办九如坤班唱戏。虽年幼，但功底厚实，理解力强，所饰《打渔杀家》之教师爷，《小放牛》之牧童等人物，颇有风趣。黄如顺有理想，有上进心，虽已成为正式演员，仍不愿放弃学业。因喜爱绘画，十三岁左右进长沙衡粹女子职业学校学美术。旧社会门第观念很深，对她颇多歧视，甚至在黑板上画戴纱帽的丑脚头像公开讥笑。她在多次受到歧视而忍无可忍下中途退学，去南京亲戚处，拟进美术专科学校。尚未应考，即被一恶人纠缠，她愤慨已极，深夜徘徊江畔，几欲轻生，幸亲戚寻至，多方劝解，才怏怏返湘，仍回九如班演戏。从此，开始自练写作，试学编剧，渐为热爱戏剧的文化人发现和关注。“九一八”事变后，长沙戏剧界成立抗日救国编撰委员会，积极筹备编写抗日新剧。如顺满腔热忱，跟随湘剧爱国艺人罗裕庭参加湘剧《血溅沈阳城》的编写，当时才满十五岁。此后，她便在戏班自编新剧，并在报刊撰写文章。民国二十二年(1933)，长沙湘剧界不少人反对坤伶应局，十七岁的如顺首先响应，在报上撰文痛斥时弊，号召女艺人洁身自好，尊重自己人格。她编的新剧，代表作有《玉印银环》，写古代青年男女追求自由幸福备受磨难故事，在九如坤班演出后，颇获好评。

民国二十四年冬，黄如顺随九如坤班去浏阳演出，国民党驻军某师师长罗某，将她请到师部，欲逼娶为妾。如顺当众怒斥罗某，拂袖而去，其父乃星夜率全班离浏阳返长沙。但罗某并未死心，仍派人施加压力，如顺几度遭受恶势力凌逼，深恨旧社会的黑暗，愤而服安眠药自尽，时年仅二十岁。遗书沉痛控诉：“社会不是我的……这个无可奈何的人生，全在羞愧、怂慂、痛苦……中混去了一半……我厌倦！我恨恶！现在我所需要的，是离群脱俗去安眠……完成清高者所负的超脱的使命。”并嘱将她历年编演新剧所得报酬二百元，捐赠绥远前线抗敌战士。并说：“卑卑不足道的我，对国家总算是尽了最后的一点赤诚之心。”她自杀经过及遗书全文见报后(1936年12月15日长沙《大公报》)，省会群众及湘剧界无不同声悲愤。1953年，长沙市湘剧三团重排《玉印银环》，演出后仍获好评，惜剧本于“文化大革命”期间被毁。她胞姊黄慧修，艺名如禄。习靠唱，亦能文。长沙解放后从事戏改工作，“文化大革命”期间抑郁而死。

李允恭(1917—1974)　平江县长庆乡人。从小爱好音乐，高中毕业后，入重庆国

立音专学习，成绩优异，毕业后，曾在重庆交响乐团担任大提琴演奏员，后被选入重庆中央训练团音乐干部班学习。民国二十九年(1940)回到湖南，先后在省干训团及明德、周南等校任音乐教员，经常参与省会进步人士主办之音乐活动。1949年夏，他组织明德、周南两校学生成立长沙市北区合唱团，宣传中国共产党的政策，为迎接解放做过一些有益的工作。中华人民共和国成立后，加入湘江文工团，曾任乐队队长。1953年调湖南湘剧团，开始担任建团工作组成员，后留团从事音乐创作与研究工作。当时他是长沙颇有名望的音乐教师，但对湘剧音乐并不熟悉。入团后，甘当小学生，孜孜不倦向名艺人徐绍清、彭菊生、欧阳寿廷等学习湘剧四大声腔及过场音乐。剧团演出时，他演奏大提琴，场场必到。一面工作，一面通过伴奏实践，进一步发掘湘剧音乐的全部宝藏。



湖南湘剧团音乐工作的建设，始自李允恭，他不仅与老艺人合作记谱整理了高腔、低牌子、弹腔和过场音乐的专集，还教授演员、乐队识谱，讲授乐理和作曲法等。在音乐创作方面，他习惯同老艺人、名演员合作，摸索了许多推陈出新的好经验。有他参加并由他主持的湘剧《拜月记》、《琵琶记》、《生死牌》、《春雷》、《山花颂》的音乐设计和创作，都曾得到领导、专家和观众的一致好评。现有与徐绍清合著的《长沙湘剧高腔变化初探》一书传世。

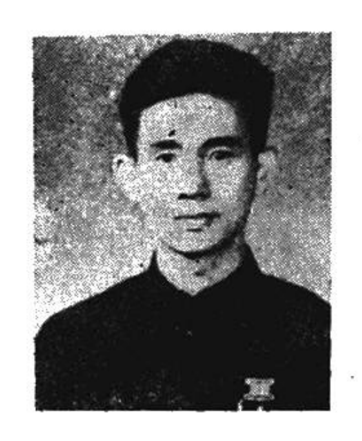
李允恭为人淡泊，事做得多，但很少考虑个人名利。平日待人处事，彬彬有礼。在那左得出奇的年月里，象他这样对党的艺术事业忠心耿耿的知识分子，也经常受到一些不应该有的冷遇和折磨。"文化大革命"中李允恭被"专政"审查，送进"牛棚"，忍耻受辱，积郁成疾，不能及时医治。1969年下放道县劳动。1972年因癌症调回长沙，赴沪就医。1974年1月病逝上海。

余福星(1919—1974)　湘剧女演员。湖北武汉人。因养母嫁长沙湘剧艺人余佑文，她随母下堂乃从余姓。她从小随余佑文学戏，后入福禄坤班，习小生。羡吴绍芝艺术，乃自习绍派。后与吴绍芝同在中兴湘剧团，专学吴戏，得其精髓，人称"女绍芝"。她身材高大，功底厚实，演小生全脱女体；戏路甚宽，穷文富武兼工；嗓音清亮，宽厚朴实。唱腔上不独字正腔圆，且运用自如，韵味醇和隽永。中华人民共和国成立后，她专攻文戏，尤以演《琵琶记》中之蔡伯喈，《黄金印》中之苏秦，《玉簪记》中之潘必正，《盘盒》中之陈琳等高腔戏著称。五十年代即由湖南人民广播电台灌制过唱片和录音。她为人正直，工作积极，对青年演员要求甚严。1951年被评为湖南省劳动模范。1956年加入中国共产党，被选为第三届全国人民代表大会代表。六十年代初，被选



为全国三八红旗手，于国庆日在首都上了观礼台。又曾任长沙市湘剧二团团长，党支部书记。培养青年演员甚多，突出者有女小生朱福贵、李自强等。十年动乱中备受折磨，1974年5月去世，年五十五岁。

李筱凤(1920—1975)　巴陵戏演员。临湘县桃林乡人。中国戏剧家协会会员。



幼时读过两年私塾，因家贫辍学，靠牧牛打柴为生。十五岁，随叔父李庆坤进永庆班学艺。初习靠把，后改习老生。民国二十五年(1936)进岳舞台，随班于常德、湘西一带演出达八年之久，初露锋芒。民国三十三年至桃源某地演出，有恶霸强占其妻，并欲加害于他，在班友掩护下逃回故里，靠教戏和搭乡班演出维持生活。中华人民共和国成立后，重返舞台，1953年任岳阳巴陵戏剧团团长，多次被选为岳阳县(市)的人民代表和政协委员。1955年，获湖南省第二届戏曲观摩会演演员一等奖。1959年加入中国共产党。1960年任湘潭地区戏曲学校校长。

李筱凤善于活用程式，细致入微地塑造艺术典型。曾在传统戏《失空斩》、《收姜维》、《打差算粮》、《三审刺客》和新编历史剧《何腾蛟》中，塑造了孔明、海瑞、闵爵、何腾蛟等个性鲜明的人物，观众誉为“活孔明”、“活海瑞”，赠以“优雅传神”贺匾。尤以唱功见长，其唱腔遒劲醇厚，咬字准确，讲究喷口，长于环绕他自己最富表现力的中音区念唱，善于利用停顿和连续的对比，增加节奏的变化，以抒发人物的情感。如他饰海瑞，即扬唱腔之长，配以纱帽髯口功，以唱带做，以做促唱，寓情于声，细腻地刻画海瑞为民请命，机智大胆，刚直不阿的性格。在戏曲艺术上他是多面手，能编、能导，文武场面件件皆精。一生忠于戏曲事业，致力于传统艺术的继承和革新。从四十年代开始，先后创作了〔南一字板〕、〔南转北〕、〔南平尾调〕、〔北尾调〕和巴陵戏高腔，丰富和发展了巴陵戏的唱腔艺术。中华人民共和国成立后，改编、整理了传统戏三十多个，其中《九子鞭》、《打差算粮》和新编历史剧《何腾蛟》，参加全省历届戏曲会演，分别获得剧本一等奖和剧目奖。特别是他运用传统表演艺术，积极编演现代戏，塑造了焦裕禄、松爷爷等人物，为巴陵戏表现现代生活开拓了新路。“文化大革命”中，他备受极左路线的残酷打击，但对党的信念始终不渝。当巴陵戏受到严重摧残时，他关心戏曲事业和剧种前途，身患严重的冠心病，仍参加1975年全省戏曲调演，欲趁会演之机向省委领导汇报巴陵戏的情况。由于日夜赶写对巴陵戏振兴、发展的意见书，操劳过度，不幸于2月21日深夜，文未终稿，笔犹在手，即与世长辞。

颗颗珠(1920—1968)　本名唐仪贞。祁剧女演员，零陵高溪市人。十二岁时，其父唐文卿，用重金礼聘苏荣兰教她旦脚戏。十四、五岁登台演出，即获观众好评，说她不愧为苏先生弟子。次年到邵阳搭班演出，名声大噪。十七岁担任明正戏院当场旦脚。刘福满在班内打鼓，兼演正旦，她又参师刘福满，道艺益精进。她演的《斩三妖》、《虹霓关》、《水

漫金山》，颇得苏荣兰的真传，《坐楼杀惜》、《烤火下山》、《金莲调叔》，则脱胎于刘福满。颗颗珠演戏一贯认真，她眼睛亮，神光足，脸风好，一颦一笑，容易讨彩。她台风严肃，即使演风流戏，不是剧情需要的，从不乱动。戏班某年新排《特别宛城》，她饰邹氏，有甩打发、跌坐子、滚腰等难度较大的表演动作，经过苦练，达到质量要求后才公演。每次演出，总要提前两小时上台，细心化妆。她长相一般，但妆扮出台，却美艳惊人。她的闺门戏端丽潇洒而有深度。演《闹严府》中的严婉玉，能于泼辣骄纵中见妩媚，自成一格。演《断桥》之白素贞，传情细腻，尤以食指点许仙额角动作，出指微颤，一指一拉，埋怨与痛惜之情，聚集指尖，深藏眼底，特别动人。她的丫环戏如《叫街生祭》之秋香，《打桃赴会》之平儿，《四九问路》之银心，演来柔媚娇俏，各有特色。1955 年参加湖南省第二届戏曲观摩会演，在《柳迎春》中饰柳迎春，获演员二等奖。她在零陵祁剧团工作二十年，勇于任事，为建设剧团，培育青年演员，耗费不少心血。在“文化大革命”中，被迫害致死，人多惜之。1979 年秋平反昭雪。



李果仁(1926—1975)　笔名戈人，戏曲编剧。安化县金鸡乡人。安化私立英武中学高中毕业。1949 年，湖南解放后，入湖南革命大学学习，毕业后分配在益阳军分区宣传队。旋调湖南军区文工团、省戏曲工作室、省花鼓戏剧院等单位担任演员、戏剧辅导和编剧工作，为中国戏剧家协会湖南分会会员。他善于观察生活，以多样的生活情趣、丰富的生活积累和生动的形象思维，运用在戏曲创作上，先后整理、创作的《书房调叔》、《胡迪骂阎》和《县界争尸》、《两个党员》、《打铜锣》等剧，以人物性格突出、细节丰富、语言生动、戏剧性强著称。特别是《打铜锣》，塑造了蔡九、林十娘两个典型人物形象，在群众中产生深远影响。此剧先后参加 1964 年湖南省现代戏会演，1965 年中南区戏剧观摩演出，1965 年国庆期间赴京汇报演出，并由珠江电影制片厂拍摄成戏曲艺术片，全国各地纷纷移植演出。剧本多次刊印出版，广为流传，对湖南现代戏的创作起了重要作用。五十年代，他还写了不少歌词，多次与作曲的鲁颂合作，有《布谷鸟，你叫迟了》等歌曲发表，为群众所喜爱。“文化大革命”中他因写《打铜锣》等剧受批斗并下放劳动，抑郁成疾，未能及时医治而卒。



附　　录

戏曲会演、评奖、拍摄电影、录音、录像名单

湖南省首次文工团会演戏曲获奖剧目名单(1951年)

邵阳花鼓戏《张谦参军》、长沙花鼓戏《双送粮》、花鼓戏《一件宝贝》(以上一等奖)、花鼓戏《田寡妇看瓜》。

中南区第一届戏曲观摩演出湖南获奖名单(1952年)

优 秀 节 目

湘剧《琵琶上路》、长沙花鼓戏《刘海砍樵》、衡阳湘剧《醉打山门》。

个 人 奖

徐绍清(《琵琶上路》)、彭俐侬(《琵琶上路》)、谭保成(《醉打山门》)、何冬保(《刘海砍樵》)、李福祥(《思凡》)、罗元德(《五台会兄》)。

奖 状

剧目:长沙花鼓戏《好军属》、邵阳花鼓戏《张谦参军》。

演员、乐师:罗柱林(《泗水拿刚》)、廖升翥(《把钓会友》)、周圣溪(《单刀会》)、贺华元(《单刀会》)、田华明(《骂鸡》)、彭福娥(《双拜月》)、王命生(《好军属》)、陈明生(《张谦参军》)、岳近春(琴师)。

第一届全国戏曲观摩演出湖南获奖名单(1952年)

演 出 奖

二等奖:湘剧《琵琶上路》、长沙花鼓戏《刘海砍樵》。

演　员　奖

一等奖：徐绍清（《琵琶上路》）、谭保成（《醉打山门》）。

二等奖：李福祥（《思凡》）、陈剑霞（《打猎回书》）、彭俐侬（《琵琶上路》）。

三等奖：杨福鹏（《五台会兄》）、何冬保（《刘海砍樵》）、萧重珪（《刘海砍樵》）。

奖　状

罗元德（《五台会兄》）。

湖南省第二届戏曲观摩会演获奖名单（1955年）

剧　本　奖

一等奖：祁剧《昭君出塞》、《牛皋毁旨》，湘剧《拨火棍》，常德湘戏《祭头巾》、《打督邮》，辰河戏《破窑记》，衡阳湘剧《审假旨》，巴陵戏《九子鞭》，长沙花鼓戏《姑嫂忙》、《中秋之夜》（湖南花鼓戏剧团代表团演出本），邵阳花鼓戏《打鸟》、《韩梅梅》，岳阳花鼓戏《补背褡》。

二等奖：荆河戏《反武科》，衡阳湘剧《置田庄》，祁剧《见姑赠塔》，湘剧《王佐断臂》、《李逵闹江》，长沙花鼓戏《中秋之夜》（长沙市代表团演出本），辰河戏《李慧娘》、《捞月》。

三等奖：湘剧《双拜月》、《计中计》、《文天祥》，长沙花鼓戏《南庄收租》，桃源花鼓戏《清风亭》，衡阳花鼓戏《打鞭进城》。

演　出　奖

一等奖：湘剧《拨火棍》、《赵五娘》、《六郎斩子》、《王佐断臂》，祁剧《昭君出塞》，辰河戏《破窑记》，衡阳湘剧《雁门关》，长沙花鼓戏《中秋之夜》（长沙市代表团演出）、《骆四爹买牛》（湖南花鼓戏剧团代表团演出）、《姑嫂忙》、《双送粮》，岳阳花鼓戏《补背褡》，京剧《群英会》。

二等奖：湘剧《计中计》、《李逵闹江》、《水擒庞德》，祁剧《闹严府》、《柳迎春》、《见姑赠塔》，荆河戏《反武科》，常德湘戏《打督邮》、《祭头巾》、《黄河》，衡阳湘剧《审假旨》，巴陵戏《九子鞭》，阳戏《盘花》，邵阳花鼓戏《三伢子和满妹子》，桃源花鼓戏《清风亭》。

音　乐　奖

音乐奖：长沙花鼓戏《双送粮》、《中秋之夜》（湖南花鼓戏剧团代表团演出），湘剧《拨火棍》、《赵五娘》。

音乐改革奖：邵阳花鼓戏《韩梅梅》。

音乐演奏奖：湘剧《磨房会》、《水擒庞德》、《双拜月》、《王佐断臂》，辰河戏《破窑记》，祁

剧《闹严府》、《打桃赴会》，荆河戏《反武科》，衡阳湘剧《雁门关》、《审假旨》，常德湘戏《桃花装疯》，长沙花鼓戏《姑嫂忙》、《骆四爹买牛》（湖南花鼓戏剧团代表团演出）、《南庄收租》，邵阳花鼓戏《打鸟》，京剧《群英会》。

乐队集体奖：衡阳市代表团乐队，长沙市代表团乐队。

舞台美术奖

长沙花鼓戏《中秋之夜》（长沙市代表团演出），衡阳花鼓戏《秧》，湘剧《王佐断臂》、《赵五娘》。

导演奖

长沙花鼓戏《中秋之夜》（长沙市代表团演出）、《双送粮》、《姑嫂忙》，祁剧《昭君出塞》，湘剧《拨火棍》、《李逵闹江》。

集体奖状

长沙市代表团：湘剧《文天祥》服装设计。

零陵祁剧团：培养青年演员。

个人奖状

一枝梅、王元豹、王益禄、石玉松、向桂甲、刘兰秀、刘道生、许宏海、庄华厚、汤雨珊、杨世济、杨保生、杨锦翠、李荣祯、李福祥、吴松林、何冬保、何华魁、何品祥、张品超、陈明生、金玉凤、胡永发、贺桂先、唐福耀、黄元和、黄菊奎、曹子斌、梁承芝、舒洛成、傅儒宗、筱毛三、廖升翥、廖春山、廖锦彩。

乐师奖

田春林、刘伯桃、刘炎卿、李子利、李友余、李来贵、张友进、武文献、岳近春、欧阳寿廷、唐云清、唐名祥、唐富生、黄尚初、梁承芝、龚光新、谢元成、傅儒宗、蔡钰清。

演员奖

一等奖：万金红、王佑生、王兰芳、毛太满、邓汉葵、达子红、杨宗道、杨福鹏、李荣富（李泥巴）、李筱凤、何冬保、张廷玉、张品超、张树生、陈依白、邱吉彩、周圣溪、胡永发、贺华元、徐绍清、郭品文、唐玉秀（筱玉梅）、萧重珪、彭俐侬、董武炎、谢美仙、谢莲英、谭松月、谭保成。

二等奖：王天柱、王华运、王命生、王桂枝、王清松、王福梅、石伯胜、田连禄、吕淑贞（红

辣椒)、刘如银、刘春泉、刘艳美、杨仕元、李国文、李霞云、李耀雄、吴淑岩、余福星、余谱成、沈新和、张淑娥、张福梅、陈长茂、陈剑霞、陈楚儒、罗金城、罗柱林、郑君麟、洪南楚、胡华松、钟宜淳、唐仪贞(颗颗珠)、唐春廷、袁汉云、谈炳奎、莫素琴、陶少滨、梁器之、龚业珩、彭福娥、蒋啸虎、傅丑精、曾艳达、筱义芝、筱毛三、筱福均、雷华禄、詹仲堃、谭贵昌、廖建华。

三等奖:卜咏纯、王求喜、王明舫、王振文、王爱珍、井燕娟、方杏芝、尹秋华、冯祥昌、朱岳福、向寿卿、刘世梅、刘安平、刘秋红、刘昭应、刘浯德、孙长久、孙艳瑞、庄丽君、杨应成、李小凤、李明珍、李南生、李福彩、吴志柏、何少连、何寿生、张少飞、张汉卿、张廷瑶、张伯衡、张淑梅、陈盛昌、金国纯、周永年、周明方、周美仁、郑芝兰、郑浯滨、郑福秋、胡汉卿、饶爱君、钟华飞、郭玉铁、唐美容、唐镜明、宾兰芳、梅淑芳、黄华全、黄福明、曹兰英、梁熙和、蒋亚炳、蒋华金、傅上元、彭剑民、蓝文丽、雷沛林、黎燕飞。

湖南省文化局、湖南省文联1957年
文艺创作评奖戏剧作品获奖名单

一等奖:湘剧电影剧本《拜月记》。

二等奖:花鼓戏《兴风作浪》、《牧鸭会》,湘剧《珍珠塔》,巴陵戏《打差算粮》。

三等奖:花鼓戏《一只鸡》,长沙花鼓戏《丑人计》,衡阳花鼓戏《朱买臣卖柴》,辰河戏《芦林记》;《矿山探亲》、《废料》(因资料散失,剧种不明)。

湖南省1957年戏曲汇报演出获奖名单

剧　本　奖

一等奖:常德汉剧《两狼山》,长沙花鼓戏《三里湾》,湘剧《琵琶记》。

二等奖:辰河戏《烂柯山》,祁剧《活捉子都》、《隔窗会妻》,衡阳湘剧《打碑杀庙》,湘昆《武松杀嫂》,湘剧《哪吒》,长沙花鼓戏《刘海砍樵》、《遇亲》。

三等奖:祁剧《宜城三醉》、《作文过江》、《书馆误》,巴陵戏《白罗衫》,荆河戏《白罗衫》,辰河戏《苏武牧羊》,长沙花鼓戏《布谷鸟又叫了》、《芦林会》,衡山花鼓戏《双采莲》,越剧《向杲》。

演　出　奖

一等奖:常德汉剧《两狼山》,巴陵戏《打差算粮》,辰河戏《烂柯山》,湘剧《琵琶记》,长沙花鼓戏《刘海砍樵》、《三里湾》、《牧鸭会》。

二等奖:祁剧《活捉子都》、《隔窗会妻》、《宜城三醉》,辰河戏《芦林记》,衡阳湘剧《打碑

杀庙》，湘昆《武松杀嫂》，湘剧《珍珠塔》、《哪吒》、《百花公主》、《金印记》，衡阳花鼓戏《朱买臣卖柴》，长沙花鼓戏《布谷鸟又叫了》、《遇亲》，京剧《雁门排宴》，越剧《向杲》。

三等奖：祁剧《书馆误》、《杏元和番》、《合凤裙》、《金叶记》，巴陵戏《白罗衫》，荆河戏《苏武牧羊》、《白罗衫》，湘剧《打洞房》、《班超》、《羊肚记》，常德汉剧《失钗见钗》、《法场换子》，衡阳湘剧《衣带诏》，邵阳花鼓戏《小二黑结婚》，衡阳花鼓戏《抖碓》，衡山花鼓戏《双采莲》，长沙花鼓戏《林英观花》、《芦林会》、《刘贵爹观纱厂》，阳戏《龙山全》，丝弦戏《赶潘》。

获得青年演员学习奖金的单位

衡阳湘剧团、武冈利民祁剧团、零陵祁剧团、郴县祁剧团、桂阳湘剧团、湖南湘剧团、湖南省戏曲学校。

湖南省1959年戏剧会演戏曲获奖名单

优秀演出单位

湖南湘剧团代表团、湖南花鼓戏剧团代表团、邵阳专区代表团、衡阳专区代表团、长沙市代表团。

获奖戏曲剧目

湘剧：《生死牌》、《大破天门阵》、《玉麒麟》、《八义图》、《雁荡山》、《菊花》、《黄飞虎反五关》、《山乡巨变》。

祁剧：《黄公略》、《王昭君》、《七郎打擂》、《牛皋毁旨》、《闹严府》。

衡阳湘剧：《张飞滚鼓》。

巴陵戏：《打差算粮》、《何腾蛟》。

常德汉剧：《两狼山》。

湘昆：《侠代刺梁》。

辰河戏：《周仁献嫂》。

长沙花鼓戏：《刘海戏金蟾》、《两个党员》、《我的一家》、《翠鸟衣》、《炊事员的风波》、《菊花石》、《生死牌》。

邵阳花鼓戏：《装灶王》。

衡阳花鼓戏：《打铁》。

阳戏：《春哥与锦鸡》。

京剧：《苏武》。

儿童剧：《幸福花》。

湖南省第一届戏曲青年演员会演优秀剧目名单(1960年)

湖南省戏曲青年演员会演第一批参加的四十四个剧目中，三十三个获奖。获奖名单已缺。根据大会小结报告、报道、评介和“优秀节目汇报演出”名单，优秀剧目如下：

湘剧：《台湾怒吼》、《罗成》、《杨排风》、《虎变记》、《盗草》、《盗鸡》、《种花姑娘》、《风雨之夜》、《醉打山门》、《昭君出塞》、《刺梁》、《拨火棍》、《郭亮》、《断桥》(省湘剧院和长沙市各演出一个)。

祁剧：《定军山》、《昭君出塞》。

衡阳湘剧：《醉打山门》、《六郎斩子》。

巴陵戏：《九子鞭》、《昭君出塞》。

花鼓戏：《湘江怒潮》、《柯山红日》、《打铁》、《荣归》、《炊事员的风波》、《过路人》、《水随人意流》。

衡山花鼓戏：《种子手》。

以上共二十九个。余缺。

湖南省参加全国十五年来优秀剧本评奖戏曲剧目名单(1964年)

花鼓戏：《三里湾》、《姑嫂忙》、《双送粮》、《牧鸭会》、《骆四爹买牛》、《我的一家》、《刘海砍樵》。

邵阳花鼓戏：《打鸟》。

湘剧：《拨火棍》、《拜月记》。

衡阳湘剧：《醉打山门》。

祁剧：《黄公略》、《昭君出塞》、《牛皋毁旨》。

常德汉剧：《思凡》、《祭头巾》。

巴陵戏：《打差算粮》。

湘昆：《刺梁》。

湖南省专业剧团戏剧、歌舞创作节目会演戏曲部分获奖者名单(1979年)

集体演出奖

一等奖：苗剧《带血的百鸟图》，花鼓戏《对象》、《重相遇》、《并蒂花开》。

二等奖：常德汉剧《发霉的钞票》，祁剧《嘉义枪声》，花鼓戏《空喜一场》、《追花夺蜜》，邵阳花鼓戏《松伢子》，阳戏《斗笠湾》。

创　作　奖

一等奖：常德汉剧《发霉的钞票》，花鼓戏《对象》、《重相遇》。

二等奖：苗剧《带血的百鸟图》，花鼓戏《并蒂花开》、《追花夺蜜》、《空喜一场》、《茶山梦》、《换猪》，邵阳花鼓戏《松伢子》，阳戏《斗笠湾》，湘剧《郭亮》、《湘潮》。

导　演　奖

邵阳花鼓戏《松伢子》，苗剧《带血的百鸟图》，花鼓戏《对象》、《重相遇》、《茶山梦》，湘剧《郭亮》，常德汉剧《元宝案》。

音乐设计奖

湘剧《郭亮》，苗剧《带血的百鸟图》，阳戏《斗笠湾》，花鼓戏《对象》、《重相遇》，常德汉剧《元宝案》，祁剧《嘉义枪声》、《海外来信》。

舞台美术设计奖

花鼓戏《茶山梦》、《追花夺蜜》、《重相遇》、《古怪歌》、《芳草》、《两锅汤》，邵阳花鼓戏《松伢子》，祁剧《嘉义枪声》。

演　员　奖

一等奖：左大玢、刘林武、李建华、张子伟、罗亦红、周季子、洪洋、唐钟碧、董武炎、彭汉兴、彭家贵、裴德、魏文清。

二等奖：王少鹏、王利标、王春燕、仇荣华、邓蒲生、田晓明、冯冠如、伍仁斌、任寿云、刘国忠、刘冠群、孙远道、汤继祖、杜娟、杨莉芝、李远钧、李建励、吴显军、邹刚志、汪斌、宋文豹、宋纪元、张笑冰、张楚德、陈忠、陈文威、陈玉莲、陈爱珠、陈雪珍、陆小平、林长庚、罗文通、罗伯熙、周宇飞、周克家、岳翠霞、欧仁志、姜豹洪、侯忠生、聂和平、徐小华、袁满才、黄海平、曹文甲、曹汝龙、曹祚嘉、曹勤业、龚锦云、彭艺丰、彭湘求、辜鸽平、曾金贵、舒宗谋、解梅精、颜芝芳、颜寿英。

湖南省参加建国三十周年献礼演出获奖剧目名单(1979年)

常德汉剧《发霉的钞票》，创作二等奖，演出二等奖。

花鼓戏《三里湾》,创作二等奖,演出二等奖。

花鼓戏《对象》,创作二等奖,演出三等奖。

花鼓戏《重相遇》,创作三等奖。

花鼓戏《换猪》,演出三等奖。

湖南省首届巡回演出戏剧季戏曲获奖剧目名单(1980年)

演出一等奖:花鼓戏《啼笑姻缘》,常德汉剧《巧婚记》。

演出二等奖:花鼓戏《牛多喜坐轿》,常德花鼓戏《尤二姐之死》,祁剧《访贤记》,辰河戏《金玉记》。

演出三等奖:祁剧《蔡锷护国》、《包公坐监》,巴陵戏《审刺客》,湘剧《佛崖魔影》、《李三娘》、《金印记》,花鼓戏《浪子吟》,衡阳花鼓戏《恭伢子缝衣》。

湖南省文学艺术创作评奖戏曲获奖名单(1982年)

剧 本 奖

花鼓戏《八品官》、《牛多喜坐轿》、《啼笑姻缘》、《菊石魂》,邵阳花鼓戏《松伢子》,常德汉剧《程咬金招亲》、《巧婚记》,湘剧《湘潮》、《百花公主》,祁剧《松坡将军》、《选贤记》,京剧《血溅东王府》。

专 著 奖

《湖南花鼓戏音乐研究》。

评 论 奖

《古典戏曲导演的方法论——浅探李渔〈演习部〉及其它》、《寓庄于谐,情趣盎然——看彩色古典喜剧片〈七品芝麻官〉》。

文化部、中国戏剧家协会联合举办1980至1981年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本评奖湖南戏曲剧本获奖名单(1982年)

花鼓戏《八品官》、《牛多喜坐轿》。

湖南省现代戏优秀创作剧目演出百场万元奖获奖名单(1982年)

花鼓戏《八品官》、《碧螺情》、《啼笑姻缘》,常德汉剧《姻缘错》。

湖南省1982年巡回演出戏剧季戏曲获奖剧目名单

演 出 奖

一等奖:花鼓戏《八品官》、《碧螺情》,常德汉剧《姻缘错》。

二等奖:花鼓戏《刘海戏金蟾》、《新螺女》,衡州花鼓戏《遇仙记》,衡阳湘剧《贺府斩曹》,湘剧《百花公主》、《李白戏权贵》,湘昆《荆钗记》,荆河戏《法场拜相》、《双驸马》,常德汉剧《程咬金招亲》,京剧《投笔记》。

三等奖:邵阳花鼓戏《青春的旋律》,花鼓戏《再婚记》、《菊石魂》。

湖南省文化局1982年度全省剧本、剧评评奖戏曲获奖名单

剧 本 奖

一等奖:花鼓戏《碧螺情》。

二等奖:常德汉剧《姻缘错》,小戏曲《双还账》。

三等奖:花鼓戏《蜜月》、《新螺女》、《铁铺缘》、《桔树案》,衡州花鼓戏《遇仙记》,邵阳花鼓戏《青春的旋律》,衡阳湘剧《贺府斩曹》,荆河戏《双驸马》、《法场拜相》。

剧 评 奖

《领略剧本的钥匙》、《试论〈盘盒〉的戏剧矛盾》、《试谈〈贺府斩曹〉中的包公形象》、《老百姓的选择》、《〈新螺女〉的高潮处理》、《戏曲传统中卓越的导演艺术》、《刘二,这一个》。

湖南省首届舞台美术展览优秀作品奖戏曲作品获奖名单(1982年)

设 计 奖

一等奖:花鼓戏《牛多喜坐轿》,常德汉剧《发霉的钞票》。

二等奖：花鼓戏《刘海砍樵》、《谢瑶环》（省艺术学校），《刘海戏金蟾》（湖南省花鼓戏剧院），京剧《十八罗汉斗悟空》，湘剧《牡丹图》，祁剧《松坡将军》。

三等奖：湘剧《金印记》、《追鱼》，祁剧《包公坐监》、《齐王恨》，花鼓戏《浪子吟》、《红郎》、《刘海戏金蟾》（湖南省艺术学校）、《谢瑶环》（湖南花鼓戏剧院），邵阳花鼓戏《宝莲灯》，衡州花鼓戏《卧虎令》，零陵花鼓戏《雕龙宝扇》，阳戏《边城雾》，湖南省京剧团的化妆造型。

小 节 目 奖

一等奖：花鼓戏《打铜锣》。

二等奖：衡州花鼓戏《一条鳜鱼》、《卖瓜记》，花鼓戏《补锅》。

制 作 奖

一等奖：省京剧团设计的丹顶鹤。

二等奖：省花鼓戏剧院设计的龙头铡，宁乡县花鼓戏剧团的《老汉驮妻》纸型。

科 技 革 新 奖

K·L·T——2型舞台吊杆自动程序控制（模型）（零陵地区祁剧团）。

TS 3——1舞台天幕灯光硅控屏（汨罗县花鼓戏剧团）。

各剧种传统戏教学演出录像剧目和主演名单

	剧目	主演	备注
祁剧	柳刚打井	田连禄 王赛雀	
	杨滚教枪	郑浯滨	
	黄忠带箭	李忠文	
	空城计	赵国孝	
	秦琼当锏	唐福耀	
	黄鹤楼	唐清兰 赵国孝	
	金龙探监	唐清兰 刘秋红	
	白门楼	何少连	
	三气周瑜	曾艳达	
	绣楼赠塔	曾艳达 谢美仙	
	昭君出塞	谢美仙 何少连 王求喜	
	叫街生祭	张瑞莲 陈嫦娥	
	女斩子	刘秋红 陈彩云	
	贵妃醉酒	陈嫦娥	
	斩三妖	朱建华	
	闹严府	李文芳 吕淑贞	
	张义别母	黄金彩 李巧燕	
	雁门提潘	唐瑞雄	
	秦府抵命	刘浯德	
	司马洗宫	胡国强	
	花子骂相	费相臣	
	疯僧扫秦	傅上元 刘浯德	
	打草鞋	王赛雀	
	张李拿风	唐可华 王赛雀	
	录文武场面闹台一段		
湘剧	水擒庞德	周福卿 王华运 谈炳奎 王华太	片断

（续表一）

	剧目	主演	备注
湘剧	潘葛思妻	朱妙如　李华銮	
	三打严嵩	陈楚儒　王华太　左大玢	
	胡迪骂阎	刘春泉　王华太	
	扫　　松	粱艳青	片断
	双灵牌	刘艳美	片断
	古城会	王永光　陈文斌　喻常君	
	兄弟酒楼	王华运　周福卿	
	盘　　盒	徐福贵　彭福娥　彭剑民	
	书馆相会	徐福贵　张淑娥　王福梅	
	伯喈赏荷	黄福明　庄丽君	
	辕门射戟	刘如银　陈福峰　谈炳奎	
	回窑泼粥	王玲芝　彭剑民	
	拦江救主	李云鹏	
	打猎回书	王福梅　徐富祠　蔡道安　左大玢	
	背娃进府	彭福娥　萧百岁	
	义侠杀舟	彭福娥　李华銮	片断
	百花赠剑	郑福秋　徐福贵	
	新会缘桥	陈绮霞	
	老汉驮妻	李霞云	
	猴　　变	李霞云　董武炎	
	仁贵回窑	彭俐侬　廖建华	
	琵琶上路	彭俐侬　廖建华	
	赵氏闹帘	彭俐侬　庄丽君	
	骂　　鸡	张福梅　阳福超　萧百岁	
	造白袍	董武炎　刘艳玉　李正喜	
	蒯彻装疯	董武炎	
	五台会兄	董武炎　王永光	
	摘梅推涧	曾金贵　陈爱珠	
	录文武场面闹台一段		
衡阳湘剧	醉打山门	谭保成	
湘昆	武松杀嫂	唐湘音　陈丽芳	

（续表二）

	剧目	主演	备注
辰河戏	佯狂油锅	刘德书	
	拿曹	李福彩　吴松龄	
	海瑞打朝	罗孝盈　夏昌福	
	拷打吉平	罗治银　夏昌福	
	祭灶	杨宗道　陈依白	
	凤仪亭	杨宗道　吴丽君　陈盛昌	
	抢棍	向子礼　向兰英	
	迎母	杨仕元　张少飞　胡仪珍	
	刘氏回煞	张盛峨　杨仕元	
	痴梦	王兰芳	
	投江	张东霞	
	坐衙嘲笑	陈盛昌　陈少全	
	三闯挡夏	陈盛昌　张少飞	
	判奸	杨宗道	
	录文武场面闹台一段		
荆河戏	醉归	杨新保　王新凤　陈云凤	
	打跛骡	余未精　刘新彩　杨安泰　陈兴桃	
	火烧绵山	彭觉庆　郭志秀　谢天才	
	赵启骂殿	朱安楚　唐天炯　阎天柏	
	反武科	傅丑精　王振文　余未精　李觉象	
	耍凤冠	王新凤　屈天庸　方觉东	
	逼休将台	李惠云　王振文　裴松枝	
	百花亭	张淑容	
	龙虎斗	王化金　吴云禄	
	录文武场面闹台一段		
常德汉剧	打鞭法场	雷华禄　王明寿　李福彩　张乐满	
	二招安	雷华禄　李华玉　莫长锋　罗彩武	
	赶春桃	黄天志　李小凤　杨丽华	

（续表三）

	剧目	主演	备注
常德汉剧	失钗见钗	蓝加红　戴华美　贾天花　姚清彩	
	黄鹤楼	钟华飞　尹仲池　黄华全　戴华美	
	三难新郎	钟华飞　彭焕金　黄天志	
	清河桥	罗彩武　王清松　雷华禄	
	思凡	万金红	
	采桑	贾天花	
	闹江州	罗武刚　王明寿　汪先清	
	火烧于吉	吴松林	
	夜过巴州	李华玉　高长奎	
	牛皋下战	莫长锋　张乐满　江清禄	
	琵琶洞	傅华亮　向华兰	
	录文武场面闹台一段		
长沙花鼓戏	刘海砍樵	何冬保　萧重珪	
	山伯访友	胡华松　王芸英	
	金龙探监	胡华松	
	扯萝卜菜	胡华松　孙阳生	
	芦林会	孙阳生　王芸英	
	蔡坤山犁田	解梅精	
	装疯吵嫁	解梅精	
	讨学钱	王命生　张天相	
	调叔	王命生　伍岳云	
	小姑贤	王命生　萧重珪　孙芝亭　姚佩琼	
	菜园会	萧重珪	
	放风筝	陈郁平	《菜园会》片断
	捉蝴蝶	陈郁平	《晒绣鞋》片断
	讨学钱	贺桂仙	片断
	讨学钱	何冬保	片断
	蔡坤山犁田	何冬保	片断

拍摄电影的戏曲剧目名单

剧　名	制　片　厂	拍摄时间	品　种	备　注
长沙花鼓戏《放风筝》	中央新闻纪录电影制片厂	1953 年		
湘剧《拜月记》	上海江南电影制片厂	1957 年		
湘剧《生死牌》	上海海燕电影制片厂	1959 年		
湖南花鼓戏《打铜锣》	珠江电影制片厂	1965 年	彩色影片	
湖南花鼓戏《补锅》	珠江电影制片厂	1965 年	彩色影片	
湖南花鼓戏《烘房飘香》	珠江电影制片厂	1966 年	黑白影片	因"文化大革命"未公开发行
祁剧《送粮》	珠江电影制片厂	1965 年	彩色影片	
湘剧《园丁之歌》	中央新闻纪录电影制片厂	1973 年	彩色影片	
长沙花鼓戏《两张图纸》	中央新闻纪录电影制片厂	1973 年	彩色影片	
长沙花鼓戏《送货路上》	北京电影制片厂	1974 年	彩色影片	
湖南花鼓戏《野鸭洲》	珠江电影制片厂	1978 年	彩色影片	省花鼓戏剧团演出，编剧陈芜、钟宜淳、徐叔华、彭复光、汤师尧，舞台导演张间，电影导演徐丹，舞台美术设计陈新，编曲左希宾、欧阳觉文、曹祥嗣、张国辉、卜再庭，主要演员李启安、叶俊武、龚谷音、刘赵黔、刘小栗、凌国康、刘海祺、朱海云、李小嘉等
长沙花鼓戏《刘海砍樵》	北京电影制片厂	1976 年	彩色资料片	湖南省花鼓戏剧团演出，导演张万千，演员张建军、唐钟碧
邵阳花鼓戏《摸泥鳅》	长春电影制片厂	1976 年	彩色资料片	邵阳市花鼓戏剧团演出，演员雷沛林、李明珍(唐伟红配音)
邵阳花鼓戏《对脚迹》	长春电影制片厂	1976 年	彩色资料片	邵阳市花鼓戏剧团演出，剧本移植唐梅村，演员赵凤仙、唐伟红

注：摄制的资料影片还有：《打鸟》、《打铁》、《访友》、《讨学钱》等剧。

1936年灌制唱片名单

	剧名	演唱者	面数	灌制单位	备注
湘剧	铁冠图	陈绍益	二面	百代	长沙市湘剧团藏有唱片
	马鞍山	陈绍益	一面	丽歌	同上
	浣纱记	陈绍益	一面	丽歌	同上
	牛脾山	陈绍益　田华明	二面	百代	同上
	法场换子	筱菊奎	二面	丽歌	同上
	鹤形山	筱菊奎	二面	百代	同上
	取荥阳	郭福全	二面	丽歌	同上
	上天台	郭福全	一面	百代	同上
	辕门斩子	郭福全	一面	百代	同上
	女斩子	郭福全　彭福仙	二面	百代	同上
	水淹七军	杨福鹏	二面	丽歌	同上
	广华山	杨福鹏　周福昆	二面	百代	同上
	别窑	周福昆	二面	百代	同上
	取成都	陈福峰	一面	丽歌	同上
	受禅台	陈福峰	一面	丽歌	同上
	盘貂	李福可	二面	丽歌	同上
	拷寇	吴绍芝	二面	丽歌	同上
	金殿谏父	唐树生	二面	丽歌	同上
	白门楼	唐树生	二面	百代	同上
	将军打猎	徐福贵	二面	百代	同上
	御街阻挡	徐福贵	二面	丽歌	同上
	落花园	彭福仙	二面	丽歌	同上
	雷峰塔	彭福仙	二面	丽歌	同上
	百花亭	郑福秋	二面	丽歌	同上
	春秋配	郑福秋	二面	百代	同上
	断桥	郑福秋　周福昆	一面	百代	同上

（续上表）

	剧目	演唱者	面数	灌制单位	备注
湘剧	断桥	王华运	一面	百代	长沙市湘剧团藏有唱片
	东方夫人	廖福芬	二面	百代	同上
	三讨荆州	徐福贵	一面	百代	中国唱片社有唱片
	梁山伯	徐福贵	一面	百代	未出版，中国唱片社有铜板
	渔阳掺	吴绍芝	二面	百代	同上
	盘盒	吴绍芝　×××	一面	百代	同上
	血掌印	彭福仙	二面	百代	同上
	二进宫	筱菊奎	一面	百代	同上
	斩雄信	罗裕庭	一面	百代	同上
	沙桥别	×××　×××	二面	百代	同上
	水晶宫	×××	一面	百代	同上
湘歌（花鼓戏）	劝夫（酒色财气）	隐名票友	一面	百代	湖南省戏曲研究所有录音
	红绣鞋	隐名票友	一面	百代	同上
	喜报三元	隐名票友	一面	百代	同上
	雪梅教子	隐名票友	一面	百代	同上

历 史 资 料

湖南省戏剧审查委员会各项规程

（民国二十一年八月二十三日）

第一章 组 织

第一条 本会设委员六人，省党部、民政厅、教育厅、警备司令部、省会公安局、长沙市政处，各派一员组织之。

第二条 本会设常务委员一人，由委员中推定之。

第三条 本会设干事一人，由委员会聘任之。

第四条 本会设审查员五人，由委员会议聘请，但事务繁剧时，得酌情增聘之。

第二章 职 权

第五条 本会秉承省党部、民政厅、教育厅负会务上一切责任，其临时发生事件，由常务委员处理之。

第六条 干事秉承委员办理文稿、缮写、管卷、收发一切事宜。

第七条 审查员辅助委员审查戏剧影片，其服务规则另定之。

第三章 会 议

第八条 本会委员常会每月开一次，遇有重要事件发生时，得召集临时会议。

第九条 关于审查戏剧影片，有共同研究必要时，由常务委员召集审查员会议。

第四章 附 则

第十条 本规程由委员会议通过呈请省党部、民政厅、教育厅核准施行。

第十一条 本规程如有未尽事宜由委员会议修正呈请备案。

湖南省戏剧审查委员会审查规程

第一条　凡省会新旧戏剧除电影片须遵照部颁规程缴验准演执照外，均应遵照本规程请本会审查。

第二条　凡新排戏剧均须在预演或排演前三日缮具简要说明书及预演或排演之日期及地点呈报本会审查。

第三条　各种戏剧有左(编者注：原件系竖行，由右至左，故称如左)列情形之一者，不得开演或映放。

1．违反本党主义及政纲政策者；

2．诲淫诲盗妨碍善良风俗者；

3．妨碍公共秩序者；

4．含有浓厚之迷信色彩及封建思想者

5．有侮辱国体及民族之色彩者；

6．对于社会教育有妨碍者；

7．未经本会审查许可者；

8．有越出核准说明书范围之情节者。

第四条　凡各戏院应绝对接受本会之命令及审查，如有拒绝审查情事者，由本会议决处罚办法，呈请当地军警机关执行之。

第五条　本会聘请之审查员专施审查新旧戏剧及检查影片之责，服务规程另定之。

第六条　本规程如有未尽事宜由委员会议修改之。

第七条　本规程自呈准省执委会、民政厅、教育厅备案后施行。

湖南省戏剧审查委员会审查员服务细则

第一条　本细则根据本会审查规程第五条规定制定之。

第二条　审查员为无给职，但得酌给交通费，其费额由委员会决定之。

第三条　审查员出席各戏院审查时，以持有本会公文或审查证为证。

第四条　审查员如有重要事宜提交委员会议讨论时得列席会议。

第五条　审查员之职权如左：

1．审查员派赴各戏院审查时，如所审之戏剧有违反本会审查规程第三条之规定者，应填具报告表呈送本会处理之。

2．审查员发现表演本会禁演之戏剧，应随时呈报本会予以惩处。

3．审查员派赴各戏院审查后应填具报告表送交本会。

4．审查员发现各戏院治安秩序、建筑设备卫生等项有不良之处，得报告本会分别处理。

第六条　审查员如因事不能出席审查时，应向本会申明。

第七条　审查员派赴各戏院审查不得无故缺席，如临时发生特殊事故不能出席时，应报告本会改派。

第八条　本细则如有未尽事宜得由委员会议修改之。

第九条　本细则由委员会议通过施行。

湖南省戏剧审查委员会制订戏剧电影公演规则

第一条　本规则依据本会审查规程第二条制定之。

第二条　凡省会各戏院公演戏剧电影应绝对遵守本规则。

第三条　各戏院映放影片，应于公演前三日，将该片准演执照及说明书呈缴本会核验，并将公演起止日期报告本会。

第四条　未经本会发给执照核验证之影片，不得公演。

第五条　凡影片本会认为有预演必要时，各戏院应即遵照预演。

第六条　凡影片经本会审查认为某部或某段与地方社会情形不宜须禁演者，各戏院应遵照修剪。

第七条　各戏院每日公演旧剧、话剧应先日呈送戏报贰纸并将戏目别名注明以凭考查。

第八条　新排旧剧、话剧，应将全部脚本或详细说明书，并连同取材书籍呈送本会审查，许可后方准排演。

第九条　各戏院公演旧剧、话剧时，须依照脚本表演，不得任意增加其他言语举动。

第十条　各戏院约请歌舞团表演歌舞时，在未到湘之前，应呈报本会核办。

第十一条　各戏院表演歌舞应先行预演，经本会审查许可后方准公演。

第十二条　各戏院表演歌舞，应将起止日期及逐日表演项目呈报本会以便查考。

第十三条　各剧院公演戏剧、电影如有违反本规则，由本会处罚之。

第十四条　本规则如有未尽事宜，由委员会修改之。

第十五条　本规则经本会委员会会议通过后施行之。

湖南省戏剧审查委员会
湘剧师资检定委员会检定办法

第一条　凡湘剧演员曾任或现任教师者，均须经本会检定方准有效。

第二条　凡湘剧演员充任教师者，均须申请检定，由本会委员会议通过后发给检定证书。

第三条　凡未经检定或检定不合格之湘剧教师其所带之学徒，不得登台表演。

第四条　湘剧教师申请检定时，应呈明下列各项：

1．何时习艺　2．所习何角　3．师傅姓名　4．习艺时日　5．表演时日　6．所带徒弟　7．现在何院。

第五条　湘剧教师申请本会检定，须合下列各条之规定：

1．本人曾有正式师承者　2．从事湘剧十年以上有舞台经验者　3．技艺精良者。

第六条　湘剧教师经本会检定合格者，应缴证书费洋贰角。

第七条　本办法分呈湖南省党部、民政厅、教育厅并函长沙市政府、湖南省会警备司令部、省会公安局备案后施行。

湖南省会戏剧审查委员会
湘剧师资检定委员会组织规则

第一条　湖南省会戏剧审查委员会为整顿湘剧，促进改良，俾成革命的艺术起见，经第八十八次委员会议决组织湘剧师资检定委员会。

第二条　湘剧师资检定委员会(以下简称本会)设委员七人，由湖南省会戏剧审查委员会就委员或审查员中派定四人并聘长沙市戏剧业同业公会委员三人充任之，再由各委员内互推一人为主任委员，总理日常事务。

第三条　本会职员由湖南省会戏剧审查委员会调用之。

第四条　本会委员职员，均为无给职。

第五条　本会对外行文概以湖南省会戏剧审查委员会名义行之。

第六条　本会会期视会务繁简酌定之。

第七条　检定期间暂定为六个月，遇必要时得延长之。

第八条　本规则呈由湖南省党部、民政厅、教育厅并函长沙市政府、湖南省会警备司令部、湖南省会公安局备案后施行。

训练本市新旧剧演员办法

（一）训练之理由：本市新旧剧演员曾受相当教育者固多，而以环境关系，少时失学者也复不少，故对于戏剧只知因袭师承，无力谋戏剧内容与技术之改进，且间有不肖之徒，荡检逾闭，于演员之声誉不无妨碍，本会有见及此，特斟酌情况随时加以学识、思想与人格之训练，以发展业务砥砺其品格。

（二）训练之标准：分学识、思想与人格三方面，以戏剧原理与技术等增进其学识，以三民主义正确其思想，以伦理及中外贤哲之嘉言懿行砥砺其人格。

（三）训练之材料：三民主义、本党政纲政策、戏剧与本党宣传及社会教育之关系，审查戏剧之意义，戏院原理概论，演剧术，伦理常识，中外名剧家之介绍。

（四）训练之方法：

1．假本市规模较大之戏院，不定期召集各戏院演员施以训练。

2．训练时由本会委员职员或另请对于戏剧富有研究之人员担任演讲，并印发讲演大纲备各演员参考。

3．听讲规则，演员不出席听讲，惩处规程另定之。

湖南省会戏剧审查委员会

民国二十三、二十四年戏剧审查委员会审定禁演、改良湘剧剧目

（1）禁演剧目表

剧名	又名	禁演理由
△紫竹林	游十殿 观音得道	此剧表演妙庄王第三女得道，迷信色彩异常浓厚。
△灯草牌坊	唐二别妻 水豆腐脚 别家起程	表情、道白均猥亵已极。
△斩狐	斩花狐	此剧虽根据说唐传，但狐狸化人已属荒唐，吞珠一段尤为淫秽。
双别窑		此剧系于平贵别窑中参演一出海三郎与杨姑娘，作剧任意胡诌，猥亵不堪，嗣后可单演平贵别窑，不得再将海三郎杨姑娘事加入。

（续上表）

剧名	又名	禁演理由
文王庙		迷信色彩浓厚，且无价值。
王家庄	大补缸	表演土地化人侦察缸精，言词鄙俚，迷信浓厚。
王氏采桑		表演秦桧妇王氏采桑与金兀尤调情私合，既损官箴，且伤风化。
△挑帘裁衣		情节猥亵，举动淫荡，尤以王婆设计一场，不啻教人以淫，教人以恶也。
捉痨虫		表演济颠僧驱逐痨虫，迷信已极。
哑子收魂		迷信浓厚。
△顺治门		表演吴三桂借兵入关，多尔衮摄政，有损国体。
三只手		淫亵污秽，毫无艺术价值。
△女过关	卖唱过关	此剧不但诲淫，且有损官箴，殊非国家应有之象征。
冤鬼自叹		迷信浓厚，旨趣毫无。
△送银灯	送灯结婚 自由结婚	此剧事实、年代均无可考，且表情猥亵，旨趣完全诲淫。
△赏花吃醋		此剧虽描写多妻制之害，但言语表情均极猥亵，即其结构，亦乖人情。
△杀子报	通州奇案	此剧紧张处在杀子一场，既不可删，未免过于残忍，且事实大乖人伦，易启观众不良之印象。
△双下山		此剧系思凡后段，画蛇添足，毫无意义，且表情猥亵，殊有侮辱佛教之意。
△一饭之恩		剧情猥亵，轻蔑劳工。
瞎子捉奸		淫秽荒谬，毫无价值。
长亭斗火	八百钱 拜干爹 二姐赶会	毫无旨趣，徒见猥亵。

附注：1. 封神榜、西游记、济公传、目连僧等四剧全部排演或分出排演时，得斟酌情形随时查禁。

2. △系1934年审定，其余系1935年8月增定。

（2） 改 良 湘 剧 表

剧 名	又 名	禁 演 理 由
△楚荆山	扇坟台 一锤锣	删去贾氏说白寡妇年轻守寡难过一段及一切诲淫做式、猥亵情状。
青石岭	收妃产子 九龙宝刀	表演苏妃产子时，禁出城隍土地。
连环巧计	大小宴 凤仪亭 父子夺美	吕布与貂蝉凤仪亭私会一幕，不得表演淫亵不堪态度。
割发代首	马踏青苗 下宛城	张婶引曹操入房，不得揭衣露胸及作种种淫态。
△三才阵	辕门射戟 温侯解围	删去以鬼送箭一折。
麦城升天	威镇华夏 亘古一人	删去升天一幕，并改用威镇华夏。
△相国寺	遗翠花 翠香寄柬	翠香与相公道白借物用扇指示做式，改为附耳细语，并不得表演幽会一幕。
△网上姻缘	渔舟配 配婿别邻	周玉姐与陈春生眉目传情做式不得过分，渔婆道白亦应特别注意毋淫秽。
木南寺	赶斋泼粥	删去和尚出场所唱“见一妇人脱小衣”等词句。
△红大坐	龙虎斗	禁出龙虎。
精忠传		删去三畏勘问、风波亭两幕。
△合子酒	拿虎判案 喻德山	删去一切诲淫言词，并须将喻德山全剧合演，改名包公案。
△酒色财气	盼兄望嫂 调二叔	潘金莲出马门以身靠桌及互撞、扯衣、坐膝、吐酒、合手等做法均删去。

（续上表）

剧　　名	又　　名	禁　演　理　由
△借　　茶	接　　茶	动眉目处不可形容太甚，入室倒茶及身斜倚桌旁以目挑逗等处亦不得过事实，并须将闹院、杀惜两出接演。
△坐楼杀惜	杀惜姣	删去惜姣睡时性欲冲动一段做式。
算账送礼		潘巧云坐石秀身上做式及海秃黎入场时向台下说"小和尚定要来的"一语均删去。
△醉归杀海	翠屏山	银儿送茶不得揭衣露胸，海秃黎拈香上场不得与银儿接吻，并将"向你来出浆"淫秽词句删去，潘海互拥下场改为携手下场，后银儿唱中带做须极简单，不得表演殿样（原抄件如此），杀海一场严禁赤膊。
△凤阳花鼓	夫妻卖唱 打花鼓	将演唱淫词及接吻删去，改名荒民图。
△拾玉镯	宋雄鸡	此剧应与法门寺合演，演时须特别注意，勿作淫荡不堪态度。
△广华山	曹福登仙 南天门 主仆逃难	不出八仙，将曹福看八仙一段唱词删去，并不得再用南天门旧名。
△白云楼	偷诗来迟 秀才偷诗	删去接吻做式，并将女尼所题诗句内"遍身欲火难禁"改为"满腔心事难申"。
秋江别		丑与旦所念词句有近猥亵者应删去。
△少华山	烤火落店 富贵图	将扯倪俊上床做式删去。
醉取雍州	兄妹姻缘 木易取关	删去木易扯女将打带做式。
洪江渡	艄子打网	张艄子夫妻和好时不得表演互相搂抱，唱五更应删去鄙俚词句。
△新六句	杀蔡鸣凤 义贼鸣冤 淫恶果报	屠夫进房后，删去调情一段。

原附注：除表列者外，其他各剧表演时，均得随时指导改良。

△系1934年审定，其余系1935年8月增定。

湖南省人民政府文化事业管理局
加强对民间职业剧团之领导和管理(指示)

(54)文艺字第〇四九九号

为了贯彻中央人民政府文化部“关于加强对民间职业剧团的领导和管理的指示”，我省即将进行全省民间职业剧团的登记工作，为了能事先作好准备，各级文化主管部门必须对所在地民间职业剧团进一步加强领导和管理。兹特作如下指示：

一、各地文教主管部门应对本地区的民间职业剧团着手进行剧目的摸底工作，并进一步作好剧目排队工作。按照较好的，无须改动或只须极小改动的为一类，其次一类是只需要小改后即可成为经常上演的剧目，再次是必须大改或一时无法改好的剧目作为一类，排队和上演的标准应放宽尺度，优良的予以鼓励，无害的可准予演出，明显有害的应说服暂停上演并帮助研究整理，研究整理工作应与我局戏改会联系。对民间职业剧团的领导应着重在掌握剧团上演节目上，并重点地培养一、二个优秀节目准备参加我省明年的戏曲会演。

二、各地政府文教主管部门应加强控制各种表演团体的盲目流动，原则上可规定：

(1) 一切剧场、剧院(包括工会系统的)凡向外地邀聘职业戏剧团体，应事先报告政府部门并取得同意。

(2) 剧团流动需持原在地区政府文教部门的介绍信至迁移地区政府报到。

(3) 对经常流动之剧团应使其固定下来，有常驻地(经常演出地点)以利学习改进，惟偶尔流动演出可予以同意。

(4) 对马戏团、杂技团、动物表演、耍猴戏、映幻灯等私人表演团体应加强管理，此类流动性团体政府公安部门应掌握其活动情况及成员组织情况。具体办法可按照我局1954年9月9日(54)文艺字第〇四五四号处理。

(5) 某一剧团的演职员在离团时，应取得本剧团的离团证，无离团证者，其他剧团不应收留招聘，剧团对于坚欲离团的演职员除说服外亦不得有意留难。

三、对新申请成立之民间职业剧团应慎重审查，各地文教部门对当地城市人口、剧团、剧院等数字必须掌握，剧团剧院增设过多势必影响艺人生活，若根据当地情况确有增加剧团的必要，而剧团本身又具有一定条件方可考虑将具体情况报经我局批准后成立。申请成立职业剧团的条件如下：

(1) 全体或绝大部分演员过去是从事戏剧表演工作的现在仍为职业演员。就中并有

一定数量的优秀演员。

(2) 有一定数目的上演剧目，就中又有若干较好的保留节目。

(3) 有一定的演出设备能维持正常的营业演出。

(4) 剧团的演出收入能维持全团成员之生活者。

以上各项希详加研究切实执行，并将执行计划上报我局。

1954年10月12日

湖南省人民委员会
关于颁发“湖南省民间职业剧团登记办法”
希于四月底前完成此项登记工作的通知

(56)会文字0138号

为了贯彻中央对民间职业剧团“加强领导、积极扶植、逐步改造”的方针，特颁发“湖南省民间职业剧团登记办法”，希各地即着手做好准备，待省文化局统一发下表格后，各地即可进行登记工作，要求于1956年四月底以前完成。

附“民间职业剧团登记办法”

湖南省民间职业剧团登记办法

第1条　为加强对民间职业剧团的领导和管理，保障其合法权益，逐渐提高其演出质量，进一步改进戏曲艺术和发展人民戏曲事业，特根据中华人民共和国文化部关于民间职业剧团登记管理工作的规定和我省具体情况制订本办法。

第2条　凡本省范围内已有的民间职业剧团(包括戏曲剧团、话剧、歌舞团、杂技团)，必须在指定时间内填具民间职业剧团登记申请书，并附剧团组织章程，演、职员表，经常上演剧目，演出物资登记表各一式四份，向所在地之县(市)文化科(局)申请登记。经县(市)提出初审意见，送省文化局批准，发给剧团登记证。

第3条　凡申请后，经过审查不合登记条件的剧团，可提出整顿计划，申请当地文教科(局)协助，积极地、有步骤地进行整顿，在一定时期内，争取具备登记条件。整顿期间发给临时演出证。

第4条　凡申请登记的民间职业剧团，必须具备下列条件：

(1) 有固定组织(包括一定数量的主要演员，一般演员，音乐人员，专职或兼职的舞台工作人员、职员等)，其成员确系以戏剧为职业，而非时聚、时散者；

(2) 剧团上演剧目的数量和质量能维持经常演出者;

(3) 有一定的服装、道具及其他演出上所必需的设备者;

(4) 能通过演出活动维持生活者。

第5条 民间职业剧团一般应在原成立地申请登记。经常流动长期不能在原成立地演出者,可在取得原成立地区及经常演出地的县(市)文化科(局)双方同意后,在经常演出地申请登记。

第6条 民间职业剧团登记工作结束后,没有剧团登记或临时演出证的民间职业剧团,不得进行营业演出。

第7条 本办法公布后,如拟新组成民间职业剧团,必须事先作出计划,经县(市)文化科(局)审查转报省文化局批准,方可进行筹备。新成立的民间职业剧团在未经批准前,不得进行营业演出。

第8条 为保障戏剧艺术事业的健康发展和剧团的合法权益,由省文化局另行制定剧团管理及奖励等办法。

第9条 本办法自公布日起施行。

1956年2月10日

湖南省文化局
关于改民间职业剧团为国营剧团的指示

(56)文剧字0388号

根据我省情况,绝大部分民间职业剧团均积累了公共财产(如戏箱、布景、灯光等)和公积金,工薪制度大体上符合按劳取酬原则。这些剧团基本上已是劳动人民集体所有制的合作形式的共和班,对于这些剧团,主要是通过登记,进一步加强对它领导和管理,以提高其政治质量与艺术水平。近据了解,在社会主义建设和改造的高潮中,有的县,不根据剧团条件,过早的将民间职业剧团改为国营剧团;个别县竟将共和班式的民间职业剧团改为公私合营文化企业单位。(已通知该县纠正)为了避免今后发生类似事件,兹特作如下指示:

一、民间职业剧团已属艺人集体所有、集体管理的,均应视为合作形式的半社会主义性质的剧团,因而改为公私合营,是不妥当的,如具备国营剧团条件(见后)时,即可改为国营剧团。至于个别仍然由班主私人经营,财产为班主私有,雇用艺人劳动的私营民间职业剧团,方可按公私合营或者合作形式进行改造。

二、民间职业剧团改为国营剧团一般应在登记工作结束后进行。事前须拟具方案，经专署审查，报我局批准。

三、国营剧团应在人民戏剧事业及戏曲改革中起示范作用，因此，民间职业剧团改为国营剧团时，应具备一定条件。其条件如次：

(1) 剧团成员政治历史情况须经过审查。

(2) 有较多的优秀演员(可参照省第二届会演得奖演员标准衡量)。

(3) 有足够的优秀剧目，能保证演出质量。

(4) 必须进行企业经营，并能做到自给自足。

四、民间职业剧团改为国营时，应先组织艺人学习有关文件(如前中央文化部"关于整顿和加强全国剧团工作的指示"等)，然后经过一定时间的酝酿，艺人提出申请后，经县、市文化行政部门审查，报由专署签注意见，然后由我局批准。

五、民间职业剧团改为国营剧团后，主要是加强对剧团的政治思想与艺术思想的领导，抓紧改进上演剧目这一中心环节，帮助剧团建立切实可行的艺术制度和合理的行政财务管理制度。在经济方面应贯彻国家不给经费的原则。

六、改为国营剧团后，对不合理的工薪(如平均主义)可作适当调整，但绝不能过早的采用固定工资标准的办法。视条件可先固定每人分数或爪数(即级别基数)而不固定分值，其分值可根据收入，采取定期分期分帐办法，以激发其对艺术上的进取心，与经营的积极性。

七、民间职业剧团都有些冗员，改为国营剧团后，可作适当精简。对冗员的处理必须极其慎重，应根据情况分别对待。

(1) 对真正有艺术修养的年老艺人，现虽已不能登台演出，也不能随便当作冗员，令其离团，必要时应由剧团赡养，并可分配其作训练青年演员等能够担任的工作并给一定的社会报酬。

(2) 有些初中文化水平以上的青年知识分子，目前艺术水平虽然不高，但不能忽视其发展前途，对真正有条件可予培养者，应继续留团培养，以改进提高剧团文化水平。一般有培养前途的青年演员，应给予更多的演出实践的机会，以逐渐提高其艺术水平。

(3) 对一般确有一定艺术水平者，如仅出身成分不好，劳动态度不强或思想意识尚有问题，均应加强教育，不能视为冗员。(如系反革命分子或刑事罪犯，自然不在这个范围内，应由公安部门与法院依法律手续处理)

(4) 对冗员的处理，动员转业或回家生产，均须妥善安置，不能因此造成社会问题。

1956年4月17日

湖南省文化局关于民间职业剧团登记工作的几项指示

(56)文剧字0463号

为了作好民间职业剧团登记工作，我局曾先后以(56)文剧字第(0166号)通知，(56)文剧字第0374号通知提出补充意见，但据最近了解的情况，目前尚存在不少问题，最突出的是排斥流动剧团登记和演出，长此下去，不仅阻碍剧团登记工作的正常进行，艺人生活亦将受到影响。为使剧团登记工作做好，兹特作如下指示：

一、对流动剧团申请登记，各地文化主管部门应视为这是剧团靠拢党与政府的积极表现，必须热情对待。如该团确系与原成立地失掉联系，或因距离原成立地太远，回去困难，即应接受其登记申请，办理登记手续。(是否合符登记条件，必须根据审查而定)在申请登记之前或正在申请登记期间，各地文化部门应协同其进行演出。

二、在剧团登记期间，剧团成员如有过班要求，应先经当地文化主管部门审查确实可以变动者(剧团与本人均愿意，而本人在变动后有生活出路者)方能予以同意，以防止剧团演职员盲目流动现象。

三、一般民间职业剧团，基本上合乎登记条件者，均应予以登记，极少数尚不够登记条件的剧团，也应发给临时演出证，应给较充裕的限期，使能进行整顿提高。绝不能随便解散剧团，如有个别剧团条件确系太差，缺少一个剧团的起码条件，即使经过一段时期的整顿仍不能达到登记条件，必须解散时，亦应拟出办法，报专署审查，由专署提出意见，报我局批准后执行。

四、登记工作已结束的县市，应抓紧提高演出质量，繁荣上演剧目，有计划的组织各种形式的演出，争取提高上座率。在本省剧团登记工作未全部结束，剧团登记证未颁发前，在本省范围内巡回演出，应持县(市)级以上文化主管部门介绍函件。赴省外演出，可由剧团所在地报我局开具介绍信。

1956年5月11日

湖南省文化局通知贯彻执行文化部"关于对民间职业艺术表演团体和民间职业艺人进行救济和安排的指示"的几个意见

(56)文艺字0856号

兹将中华人民共和国文化部"关于对民间职业艺术表演团体和民间职业艺人进行救

济和安排的指示"转发给你们，并根据我省情况，提出以下几个意见，请遵照执行：

（一）这项工作是我省当前戏曲工作中的重要任务，是关系到广大艺人生活，也关系到今后戏曲艺术事业的发展的重要事情，各地应高度重视。在进行救济时，必须坚决贯彻执行中央救济补助和积极安排相结合，推动艺人自力更生，相互帮助和政府的必要补助相结合的方针。不要使艺人群众产生单纯依靠政府救济的思想。

（二）救济的对象，由于救济与安排的款项有限，而我省需要救济与安排的面比较大，因之，既要照顾各个方面，同时又必须掌握重点，防止平均主义的发放，应使这笔救济款确实发给生活十分困难的剧团和艺人手中，以解决他们当前最紧迫的生活困难。尤其对于边远地区，旱灾地区或营业不好，生活困苦的民间职业剧团，应按照其具体情况，适当多予照顾。对于下列人员应特别给予照顾：(1) 收入不多，而家庭负担过重的主要演员；(2) 在艺术上曾经有过贡献但现在失去工作能力而又无人奉养的老艺人；(3) 家庭因有生、老、病、死等情况而致生活陷于严重困难的人。

救济标准应根据各地生活水平和他本人困难大小，实事求是地发给救济款项，原则上使他们能够解决当前生活上确实存在的困难，维持最低程度的生活。

（三）为了做好这一工作，必须加强对这一工作的积极领导，现我省已决定成立救济安排委员会，以我局刘斐章副局长担任主任委员，各专署文化科长（或副科长）为委员。委员会下设立办公室，以领导全省救济安排工作。各专署文化主管部门，应成立救济、安排工作小组，邀请有关单位负责人参加，并调配干部负责进行这项工作。县文化主管部门，应视工作需要，成立救济安排小组或指定专人掌握这一工作。希各专署接此通知后，立即组织力量，对民间职业剧团、民间艺人的经济收支、生活情况，对他们的业务活动等方面须作必要的典型调查研究，使心中有数。并选择一个剧团作重点，吸取经验。我局决定于十月二十日召开的专署文化科长会议上，研究与分配救济指标，规定救济面，请各专署文化科长能将审核后的"民间职业剧团演职员困难户调查表"（在9月召开的全省首届民间职业剧团工作会议上发的）带来，以便作为研讨的根据。

（四）在进行这项工作时，应注意开展宣传教育工作，各地文化主管部门首先应在艺人中宣传中央救济和安排工作的目的、方针和方法，使艺人明了救济和安排工作的意义。加强党与群众的联系，更顺利地开展人民的戏曲事业。同时，应在社会上进行宣传、教育，使广大干部和群众都知道应该尊重艺人的劳动，应该正确地对待艺人，以改变目前尚存在的一些不够关心艺人生活和对待艺人不合理现象。

在进行救济时，应该采取领导与群众相结合的方式，各地文化主管部门，应在对艺人进行思想教育后，由艺人群众自报公议，将需要救济人的名单评议出来，由剧团领导研究审核，当地文化主管部门审查同意后，即把救济款发给艺人。救济款项要求最迟在十一月十日前全部发放到生活困难的艺人手中，各地自选的重点救济剧团要求在十月底完成。

（五）各地文化主管部门，必须仔细学习研究文化部"关于对民间职业艺术表演团体和民间职业艺人进行救济和安排的指示"，体会中央的指示精神，正确、具体地贯彻中央的方针。各专署文化部门应即制定救济、安排工作实施计划，具体帮助和指导县(市)文化部门的工作，并深入地督促与检查执行情况。为了及时的掌握各地的工作进展情况，规定各专署文化部门，从十月十五日前后，每星期向省救济、安排办公室作书面汇报一次，紧急事用电话汇报，电话号码长沙市(2702)。

1956年10月10日

湖南省人民委员会
关于改善民间职业剧团演出条件的通知

(56)会文字977号

我省有不同风格的十八个剧种，共有民间职业剧团110个，艺人六千人左右。自全省第二届戏曲观摩演出大会及进行剧团登记后，大部分剧团演出的优良剧目有所增多，演出水平也有提高，剧团显示出欣欣向荣的新气象。但是目前全省剧团存在着一个较严重的问题——演出的条件很坏，尤其是剧场破烂不堪，剧场的安全和卫生条件很差，影响了广大观众的文化生活，其中有的甚至影响到观众和演员的安全和健康，并妨碍了剧团业务的进行，影响艺人的收入。

我省各县市共有剧场120座，绝大部分建筑质量低劣，设备简陋。据调查了解，有些剧场墙壁倾斜，遇大风雨，房屋摇摇欲坠，只好停演。如常德的湘剧场，房屋很破旧，群众反映说是"三不唱"(即发风不能唱、下雨不能唱、飘雪不能唱)；涟源剧场最近发生房屋倒塌压伤观众11人的惨痛事件。设备简陋是较普遍的现象，一般只设有长条凳，有的只有三、五百个座位，甚至有的只有一百五十个座位，以致有时不得不售出很多站票，弄得观众拥挤，剧场秩序异常混乱；有些剧场舞台很小，后台狭窄，有的甚至没有后台，这就不仅使戏曲演出效果不好，而且使一些戏不可能演出；有的剧场只搭一个棚架，下雨时剧场变成泥沼。这样，使有些观众不敢上门来看戏，使剧团的营业收入减少，引起艺人和群众普遍不满。

其次，有些剧团的服装道具，多年未曾添置，大多残缺不全，破旧不堪，影响演出，影响上座率，使剧团收入减少。此外，艺人的居住条件亦极坏；许多剧团男女老少拥挤在一起，甚至有不少剧团根本没有宿舍，只得分散在剧场内外，舞台上下，甚至露宿在屋檐下。使艺人的健康受到严重影响，患病者甚多。这对戏曲艺术的发展极其不利。

这些情况，我们必须积极地、逐步地加以改善。在剧团登记后，各地剧团已分别固定

属各地县(市)人民委员会直接领导。关于上述这些问题，均应由各地县(市)人民委员会负责分别情况给以解决。目前各县(市)人民委员会应立即指定文化主管部门负责进行一次实地摸底，并根据具体情况，采取下列有效措施，以改善演出条件：

(1) 各剧团演出场所确实有危险的，无公共卫生设备或不能避风雨的，前场后台过于狭窄，难于使用的，均可改建，但其中不必改建可以修缮的，应进行修缮。所需经费，由各县(市)人民委员会从县市总经费中调剂支用；

(2) 关于服装道具添补的经费问题，由省文化局在中央发下的救济安排费及原有的少量剧团补助奖励费中解决一部分；

(3) 剧团所需最低条件的宿舍，目前各县（市）在可能条件下应从公房中设法调剂解决。

各地接此通知后，应立即研究执行，并将执行情况于十一月底前报省文化局汇转我会。

1956年10月23日

湖南省文化局、湖南省工会联合会关于组织艺术表演团体下厂、矿进行巡回演出的通知

(57)文艺字0173号

几年来，我省各级文化主管部门与各级工会组织，本着文艺为工农兵服务的方针和活跃职工的文化生活，鼓舞生产热情的目的，经常组织艺术表演团体下厂、矿进行巡回演出，在提高工人群众的爱国主义思想和社会主义觉悟、活跃与满足工人群众的文化生活方面，都获得了一定的成果，特别是在全省广泛地开展发掘传统，丰富上演剧目，提高演出质量的工作以后，剧团到厂、矿巡回演出，普遍受到职工热烈的欢迎。为了进一步做好这一工作，以满足广大职工对文化生活日益增长的要求，特就有关艺术表演团体下厂、矿巡回演出的问题，提出如下意见，希有关部门参照执行。

一、各级文化主管部门应与当地的工会组织加强联系，在制定剧团巡回演出规划时，应邀请当地的地方和厂、矿工会的有关部门参加，根据各厂、矿的生产，休假情况和职工的爱好，有计划的组织本地区的艺术表演团体下厂、矿进行巡回演出。当地厂、矿有外籍的职工要求欣赏外地剧种的演出时，当地的地方和厂、矿工会应向文化主管部门反映，共同提出办法，给以照顾。

二、剧团下厂、矿巡回演出的规划，由各级主管部门主持，各厂、矿工会与艺术表演团体充分协商，对时间、地点、场次、场租、票价等问题取得一致意见后，以合同方式肯定下

今后，各地文化主管部门必须加强对当地文艺创作的组织领导工作，积极鼓励和支持专业作者、业余作者从事文艺创作活动，以促进我省文学艺术事业的繁荣。

附件：湖南省文艺创作奖励办法。

1957年5月20日

湖南省文艺创作奖励办法

（一）奖励目的：

为了贯彻“百花齐放、百家争鸣”的方针，创造和建设社会主义的民族的新文化，积极鼓励创作，以促进我省文学艺术事业的繁荣，特制定湖南省文艺创作奖励办法。

（二）奖励范围：

1．已在报刊发表或出版的文学作品、文艺理论研究、评论以及戏剧、音乐、美术等优秀作品；

2．搜集、整理或改编的地方戏曲、民间歌舞、曲艺、民间美术、音乐、民间故事以及山歌、民歌等优秀作品。

（三）奖励标准、等级、办法：

标准：能正确地反映现代生活或历史真实，形式为群众喜闻乐见，有鲜明的民族的和地方的特点，且具有较高的思想性与艺术性的各种创作；

整理改编的民间文艺作品及戏曲传统剧目，能正确地继承和发扬传统，有较好的思想与较高的艺术水平，并为广大群众所喜爱者；

在文艺理论研究与批评方面，应具有较强的思想性战斗性和具体的艺术分析。

等级：1．创作方面：一等奖：400元；二等奖：200元；三等奖：100元。

2．整理、改编的：一等奖：300元；二等奖：150元；三等奖：100元。

办法：

1．全省文艺创作（包括上述范围内的各种作品）每年给奖一次。每年年终，由各地文化主管部门鉴选本年度已发表或出版的优秀作品向省评奖委员会推荐，由省评奖委员会文学、戏剧、音乐、美术等专门小组分别进行审定，省文化局根据审定结果分别发给奖金。

2．各地文化主管部门亦应注意当地作者在外地报刊发表的作品，如发表时系用笔名，不为当地文化主管部门所知者，可由作者将作品直接寄省参加评奖。

3．凡来省参加评奖的作品，一般均不退稿。

4．凡各地文化主管部门向省推荐的作品，须分别径寄下列单位初步鉴选后再由省评奖委员会评定。(1) 文学作品（包括诗歌、小说、散文、特写、多幕剧本等）寄《新苗》编辑部；(2) 经过整理、改编的传统剧本、地方戏曲以及其他地方戏曲、音乐曲牌寄省文化局戏

曲工作室；(3) 音乐、美术作品以及曲艺、民间歌舞、民间故事、山歌、民歌、小演唱等优秀创作均寄省群众艺术馆；(4) 文艺理论研究与评论文章可寄《新苗》或《新湖南报》、《湖南文化报》等处。

（四）组织领导：

省由省文化局、省文联与有关部门负责。

各县市由各县市文化主管部门负责。

（五）经费来源：

省由省文化局负责；各县市需发奖金者，其经费由各地自行解决。

（六）本办法如有未尽事宜，得由省评奖委员会研究修改之。

（七）本办法自1957年起执行。今后，每年年终根据本办法颁奖一次。

湖南省人民委员会
希支持艺术表演团体上山下乡为工农兵演出的通知

1958年2月5日　　会文字第93号

为了贯彻戏剧为工农兵服务的方针，配合全省农业生产的高潮，宣传农业发展纲要（修正草案），进一步鼓舞农民生产热情，活跃农村文娱生活，以及加强剧团演职员的劳动锻炼和艺术实践，我省国营剧团及各民间职业剧团将普遍上山下乡，到工矿区，兄弟民族地区，老苏区进行巡回演出。为了做好这一工作，各地必须予以重视与支持，帮助剧团解决一些具体困难，并切实注意下列几点：

一、各专、县、市对巡回演出工作已经规划过的，在演出点线应进一步合理平衡，认真贯彻。未经规划的应对所属剧团统一规划，合理安排，春节前后在农村巡回演出工作希能全面铺开，在剧团下乡前各地应加强具体安排和督促检查（主要是与巡回点线的有关部门挂钩和提高节目质量问题）。

二、剧团上山下乡巡回演出时，各地有关部门应积极协助维持演出场所的秩序，切实保障艺人的合法利益，任何人不得强行索取招待券。并应注意防止可能发生的违法乱纪影响演出的行为。对故意违法阻挠演出者应依法处理。

三、剧团巡回演出期间，交通运输部门可给予演员、道具转运的方便。各地文化部门应根据各地不同情况合理规定或帮助剧团与地方协商决定票价或包场费等，以达到既能保持剧团的合理收入，也使群众满意。

以上通知希速转你县、市所属乡镇人民委员会遵照执行。

中共湖南省委转发省文化局党组关于当前全省民间职业剧团进行社会主义思想教育运动的几点意见

各地、市、县委:

现将省文化局党组"关于当前全省民间职业剧团进行社会主义思想教育运动的几点意见"转发给你们,请研究参考。

目前,全省民间职业剧团正在开展社会主义思想教育运动,各地应责成文化科加强对运动的具体领导,经常派人进行检查,及时发现与解决运动中的各种问题,以利运动的顺利开展。

中共湖南省委

1958年3月18日

附 件:

关于当前全省民间职业剧团进行社会主义思想教育运动的几点意见

我省民间职业剧团所开展的社会主义思想教育运动,除个别地区试点工作已经结束外,春节以后,其余剧团,现均已全面铺开。

这是一次声势浩大的社会主义思想教育运动,剧团通过这一运动,要求全体成员能提高社会主义觉悟和政治思想水平,明辨大是大非,批判艺人中普遍存在的六大主义(个人主义、本位主义、自由主义、无政府主义、绝对平均主义、极端民主主义),从而巩固党的领导,正确贯彻文艺为工农兵服务的方针。

从目前运动进行情况来看,不少剧团领导运动力量薄弱,甚至于当地党委、文化行政部门也很少过问,有的剧团则因运动而耽误了生产,甚至发生停止演出关起门来整风的现象,有的剧团则对运动的要求过高,操之过急,忽略了剧团的特点和性质,有的剧团则发生了乱追男女关系的问题,因而打乱了自己的队伍,使运动庸俗化而冲淡了主题。

现针对当前运动中存在的几个问题,特提出如下几点意见,以供参考,希研究遵行。

一、辩论的范围应主要是大是大非的问题,须着重从政治上、艺术上明确两条道路的斗争问题;关于党的方针政策及文艺为谁服务的问题;关于党的领导问题及有无成绩的问

题。这些问题必须通过大争大辩，使剧团全体成员从思想上弄清大是大非。同时亦须结合剧团存在的重大问题一并加以解决。结合鸣放，必须贯彻边整边改，以激发群众积极性，加强其信心。整个运动的时间为一个半月至两个月，视运动的进展灵活运用，但辩论时间应占整个运动时间的一半，约为四个至五个星期（对坏分子的批判斗争时间在内）。

目前在全国范围内所开展的反浪费、反保守运动是改进整个国家工作促进全民大干劲的决定性的运动，而剧团存在的“五气”现象又较严重，因此必须在鸣放阶段，以一定时间针对浪费、保守现象进行专题鸣放，以便横扫“五气”，树立勤俭办团观念，鼓起革命干劲，促进生产大跃进。

二、必须坚决加强领导，凡剧团进行社会主义思想教育运动期间，剧团所在地区文化行政部门必须派人参加，加强具体领导，单位大、任务重、领导薄弱的剧团，更须注意掌握，县委宣传部、文教部应定期召集汇报，研究解决剧团在运动进行中的一些问题，如能派人参加更好。

三、对运动的要求不宜过高，必须抓住几个主要的、突出的关于大是大非的问题。问题既要集中，又不可过多，但对主要问题非辩清不可，虽不要求过高，但也不能要求过低，在主要问题上，必须防止走过场、敷衍塞责、草率收兵的现象。社会主义这一关绝不能漏掉一个单位、也绝不能让一个单位马马虎虎的溜过，必须认真搞好。

四、运动和生产必须两不误，应使运动成为推动生产的动力，艺人可以适当分工，决不能因搞运动而影响了生产，因为民间职业剧团均系自给自足，如其收入减少，生活发生困难，对当前运动的开展有所障碍，每周必须抽出一定时间来搞运动，但不能少于三个上午；同时必须抽出一定时间排演，但也不能低于两个上午。因此必须抓紧时间，将运动和生产紧密配合、妥善安排。下乡巡回演出的剧团，必须将运动纳入整个规划以内，运动必须坚持下去，不能因巡回演出而停止了运动，剧团亦必须将巡回演出，纳入当地党委整个规划以内，以免演出和当地中心工作发生矛盾。

五、剧团存在的某些男女关系问题，乃是旧社会遗留下来的恶习，不应在运动中纠缠，或拿出来公开揭露和批判，以免造成混乱。

六、处理冗员和清洗坏分子应分别对待，首先应分清冗员界线，处理对象首先应是政治历史严重复杂而思想又一贯反动、表现很坏或表演能力过低不能登台演戏或无发展前途的学徒以及根本不适宜继续留剧团的工作人员。(1) 一般老艺人不能视作冗员，如确因年老体衰丧失工作能力者，由剧团长期负担其养老的一般生活所需费用；(2) 对有家可归、有劳动力者，应反复交代党的政策，并指明前途，动员回乡从事农业生产。但初期劳动收入不足维持生活时，应给予适当补助。如思想不通，不愿从事农业生产者，绝不能强迫命令，以免发生不良后果；(3) 如无家可归，应与农业社挂钩妥善安置其去处，决不能踢开不管；(4) 对一般有其他一技之长，有业可就，但不适宜剧团工作者，应尽量帮助转业；

(5) 对一般既无其他特长又无劳动力，更不适宜剧团工作者，可动员退职。剧团对退职者应给予一定生活费用。对退职、转业、回乡生产者，剧团公积金一律不分，但统帐(公共储蓄)应分；(6) 对政治上的坏分子的错误言论和恶劣作风应严加批判。在政治上应给予狠狠的打击，但在艺术上仍须加以利用。对思想极端反动，影响很坏者，业务上虽系主要演员，亦同样应给予狠狠的斗争，绝不能姑息，如其历史上尚有严重罪恶者，应与当地公安部门联系，加以清洗。

为了加强联系，便于及时了解掌握运动进展情况，请专署文化科，长、衡、株三市文化科，除将所掌握运动情况向地、市委汇报外，每10天用书面向省文化局整风办公室汇报一次。同时，希望各专署文化科与县文化科也建立相应的汇报制度。

省文化局党组

1958年3月3日

湖南省文化局
关于加强戏曲传统剧目挖掘工作的意见

(61)文艺字94号

各专(州)市、县文化科(局)：

建国以来，我们在挖掘和整理戏曲传统剧目方面作了不少的工作，也取得了很大的成绩。许多传统剧目已经记录和保存下来，有些行将失传的剧种，如湘昆等重新恢复了舞台青春；不少传统剧目经过整理、改编，提高了思想性和艺术性，已经成为剧团的优秀保留剧目。所有这些，都为发展社会主义的、民族的新戏曲提供了有利条件。但是，在挖掘、继承工作中也还存在一些问题：一是挖掘工作做得不够彻底，只挖掘了一部分剧目就停顿下来，或者是组织了挖掘演出而没有认真组织力量继承和记录下来，有的剧团记录了剧本而缺乏妥善保管，以致有所失散；一是挖掘得不够全面，例如重视了传统剧本的挖掘而忽略了传统表演艺术的挖掘，重视了传统曲牌的记录而忽略了各行唱腔的记录；特别是对剧种史料的收集工作做得更差。在整理工作中，也往往由于把过多的精力放在搬演其他剧种剧目的工作上，以致对本剧种的遗产的整理工作注意不够；有些整理者由于未能谨慎地区别精华与糟粕，以致有时把精华当作糟粕抛弃。为了更好地挖掘和继承戏曲遗产，繁荣戏曲创作，丰富上演剧目，培养新生力量，使戏曲艺术更好地为社会主义事业服务，各地文化部门必须进一步加强挖掘戏曲传统剧目工作。现在提出以下几点意见，希参照办理：

一、挖掘戏曲传统剧目工作的内容主要是：

(1) 对各种不同剧种(包括曲艺)的各种体裁的和不同路子的传统剧目(曲目)，以及

有特点的唱腔、曲牌、表演技术、脸谱、服装等，都应当根据不同情况，分别采用口述、笔记、画图、记谱、录音、照相等方法，认真地如实地记录下来。(2) 对老艺人的拿手好戏和独特的表演技术(绝技)、艺术表演经验，一方面派人听他们口述，作出记录；一方面有计划地组织青壮年演员认真学习。(3) 老艺人和老观众所知道的有关剧种的源流沿革，有悠久历史的戏曲班社、剧团、剧场的史料；艺术创造方面的掌故、口诀、戏曲术语；名艺人和剧作者的历史、师承、艺术特点、轶事以及培训演员的方法；各地保存和尚能找到的戏曲文物，如手抄秘本、孤本、木刻唱本、名艺人笔记和手稿、有历史价值的古庙台、石碑、道具、服装等。这些，对于研究剧种发展史和批判继承戏曲遗产都有很大参考价值，也都要记录、搜集(如拍照)下来。(4)通过上述工作，组织讨论争鸣，探索剧种的特点，掌握各剧种的独特风格。

二、挖掘传统剧目工作是一项长期的、复杂的、细致的工作，要做的事情很多。各地文化部门必须加强领导，剧团必须作出较长期的计划，并把它作为一项经常性的工作。但在目前上演剧目不够丰富，剧团某些演员、特别是青年演员对于传统艺术掌握较少，有的老艺人年岁很高，戏曲遗产有失传危险的情况下，各地根据剧团具体情况组织人力进行一次突击性的传统剧目的挖掘工作非常必要。建议各专、市、县组织人力，成立临时专门性的挖掘传统剧目机构，掌握各剧团挖掘工作情况，并具体组织各该专、市重点剧种的挖掘工作。我省剧种繁多，挖掘工作较为繁重，为了使得全省剧种普遍收到良好的效果，各专、市有必要对重点剧种作适当的分工。我们的意见是：

湘潭专区：巴陵戏、长沙湘剧；

衡阳专区：祁剧、衡阳湘剧；

邵阳专区：祁剧；

常德专区：常德汉剧、荆河戏；

郴州专区：湘昆、祁剧、衡阳湘剧；

黔阳专区：辰河戏、祁剧；

自 治 州：汉剧；

长 沙 市：长沙湘剧；

衡 阳 市：衡阳湘剧；

省 戏 校：长沙湘剧。

除以上的分工外，各地的花鼓戏，以及京剧、越剧等剧种，由各所在地文化部门负责。个别尚在形成中的剧种，或历史很短的剧种，传统剧目不多，也可以从音乐、表演等其他方面进行挖掘，但必须实事求是，不要勉强，更不要弄虚作假。

三、挖掘工作必须有步骤地进行，目前应该首先挖掘古老剧种，记录年岁最老的艺人的技艺，抢救有失传危险的节目和其他资料。可以采取组织挖掘传统剧目演出，组织剧种特点的讨论研究以及访贤问能等方式进行。先抢救目前迫切需要继承的遗产，然后尽力

把现在尚能挖掘到的遗产全部继承下来。所谓继承，是指由演员学会、学好和用文字或其它方式记录下来。

戏曲(曲艺)传统节目，多数是优秀的、健康的，但也有不少含有封建、迷信思想，或低级、猥亵、不健康的情调。在记录时，不论其思想内容如何，不论是精华部分或糟粕部分，都应全面地如实地记录下来，先不要随便修改，以便于以后能对剧目作全面的研究。有关领导部门应向老艺人和记录者说明这样作的必要性，打消不必要的顾虑。记录剧本包括台词和唱腔、曲牌名称，某些剧本台词很少而表演动作特别丰富的如《三岔口》、《兄弟酒楼》等，应尽可能把表演动作记录下来。对剧本中个别难懂的方言、土语，记录者应尽可能作出注释；无法写的字，可用拼音或同音字代替。记录传统表演艺术，过去做的较少，缺乏经验，是一项较难下手的工作，为此，记录者一方面要细心听取老艺人口述，同时必须结合观摩老艺人的演出。记录时，最好是用各剧种自己的术语和老艺人的原话，当然，也不排斥运用新的表演理论。总的是要求生动、形象而有条理。记录唱腔、曲牌，要求能够准确地表达地方语言体现在唱腔中的特点，运用简谱或工尺谱记录均可。新挖掘的和各类有代表性的唱腔、曲牌，尽可能找出其发展、演变的来龙去脉。搜集戏曲史料、戏曲文物及其他有关资料时，要求了解并记录它的来源、年限、历史价值等必要的内容。

四、传统剧本记录工作要求全省每个剧团普遍进行，但各地文化部门应有重点，要把主要精力放在古老剧种方面。传统表演艺术、唱腔、曲牌以及戏曲史料、戏曲文物的记录和搜集工作，以及剧种特点的探索，有条件的剧团，要求能够系统地全面地进行；一般剧团至少应当记录出老艺人的拿手好戏以及常用的和有特色的唱腔、曲牌。记录下来的剧本和资料，剧团应当指定专人负责妥为保管，作为剧团积累的一项珍贵的财产。对于一些独特剧目和有价值的艺术经验、剧种史料，有印刷条件的地区，应当复印少量副本(50—100本)，作为内部资料，分送文化领导部门、艺术研究机构和少数业务人员研究参考，并作为进一步整理加工的资料；没有印刷条件的地区，也应复写几本保存(每种送我局戏曲工作室两份)。传统剧本，历年来我局已经组织剧团记录、保存了一部分，凡我局没有记录而某剧团能够记录的剧本及其他艺术资料、戏曲史料，能搜集到的戏曲文物，希事先报送名单后再组织人力用较好的纸张记录报送我局(已抄录的剧目名册另发)。此项工作，请各专、市、县文化部门具体组织并经常与省戏曲工作室取得联系。

在挖掘工作中，对于传统剧目和其他资料的口述者、记录者和搜集者，应给予合理报酬。此项开支以及进行复印、抄写、照相、录音等所需的工本费，剧团本身解决不了的，由各地文化事业费内拨款解决，款项可列入年度经费预算中。今年不能解决的，可安排几年计划，分年度解决。我局所需各剧团抄录的传统剧本及其他各项资料的口述、抄录费、纸张费、文物作价等费用，凭单据由我局付给。

五、挖掘传统剧目是一项非常有价值的长期艰巨工作。各地文化部门必须加强领导，

组织力量，有计划地、认真地进行。在人力的组织上，除了大力发动专业剧团的演职员以及文艺工作干部之外，还必须积极组织社会力量。各地的工作计划及经验总结望随时抄告我局。

1961年9月30日

抄送：各地、市、县委宣传部、各专业剧团

湖南省剧场管理工作条例(草案)

一、剧场的性质、方针和任务

剧场是向人民群众进行社会主义教育的阵地，是广大劳动人民的文化娱乐场所，是文化企业单位。它必须实行为广大观众服务、为艺术表演团体服务的方针，以完成为政治、为生产、为社会主义建设服务的总任务。

二、服务态度与工作作风

为观众服务、为剧团演出服务是剧场工作人员的首要职责。根据剧场工作的特点，剧场工作人员必须具有任劳任怨、和蔼可亲、不厌其烦、接待热情的服务态度，以及不辞劳苦、不避艰辛、细致深入、扎扎实实的工作作风。竭尽全力，使剧团演好戏，使观众看好戏，做好剧团与演员之间、本地剧团与外地剧团之间的桥梁。

在为观众服务方面，起码应该做到以下几点：

(1) 热情而又耐心地回答观众所提一切询问，务使观众认为解答圆满；

(2) 积极采取增设售票点等办法，消除观众长时间排队购票现象，努力消灭售票中的差错，做到售票又快又准确；

(3) 根据现有条件，尽力设法安排好观众休息和欣赏艺术场地；

(4) 对老、弱、孕妇、儿童观众应予照顾和帮助，尽力所能及地让他们看好戏；

(5) 加强卫生、防火设备，采取有效措施，防止流行性病的传染和火警等事故的威胁；

(6) 建立一定的制度，形成剧场欣赏艺术的良好秩序。

在为剧团演出服务方面，起码应该做到以下几点：

(1) 应向外来剧团主动介绍当地一般情况和中心工作情况，使剧团能更切实际地安排自己的活动；

(2) 应主动协商好上演剧目、场次、票价、招待、宣传等事宜，做到既坚持原则、遵守制度，又使剧团满意；

(3) 应协助剧团解决演出期间的交通运输、食宿、医疗、观摩、游览等事宜，在不违反政策的原则下，设法予以满足；

(4) 应在可能范围内，积极帮助解决剧团在演出中必要解决的问题；

(5) 对待来自各级、各类剧团，在服务态度上应一视同仁，不得歧视。

三、宣传工作与组织观众工作

宣传工作与组织观众工作是剧场主要任务之一，剧场应运用刊登预告消息、海报、广告等各种有效的宣传手段，以及采用分片包干、分系统联系等可行的组织观众方式，吸引尽可能多的观众，使他们得到正当的文化娱乐、有益的艺术欣赏、良好的思想教育。为此，必须做好下列几项工作：

(1) 充分利用现有条件，以观众最能接受的方式，鲜明、生动、准确地宣传上演剧团剧种、剧目、演员阵营的特色，使广大观众熟悉剧团，从而乐意来看演出；

(2) 积极地搞好时事宣传和中心工作的宣传以及社会主义教育，使剧场成为一个观众良好的休息娱乐和宣传教育的场所；

(3) 采取召开观众座谈会和设置意见箱等方式，设法沟通观众和剧团之间的联系，及时反映观众对演出的意见，使之既有利于演出质量的提高，又有利于满足观众的需求；

(4) 根据演出剧目的不同，应有计划地组织不同观众，在营业良好的情况下，既要照顾业务需要的观众，又要照顾广大的一般群众，在营业不好的情况下，既要防止拉使摊派，又要防止消极松劲，不做宣传组织工作；

(5) 根据组织观众的情况，如系包场，应与演出剧团协商好，尽量安排在包场观众最适合的时间演出；

(6) 积极协助剧团有计划地送戏上门，深入农村、工矿、部队演出。

四、经营管理和财务工作

剧场在保证完成政治任务的前提下，必须努力改进经营管理，加强经济核算，力求增加收入，节约开支。

首先，它必须严格执行有关剧场工作的方针、政策、法令和具体办法，订立和实行相关的各项制度，保证日常工作正常、健康地开展。坚决贯彻勤俭办事业的方针，努力改善经营管理，全面实行企业化；坚决实行政府主管部门关于各类专业剧团演出、票价、接待等规定，坚决执行巡回演出合同，不私自邀请和接待剧团，坚持社会主义方向下的百花齐放、百家争鸣的方针，促使剧团丰富上演节目；建立和健全各种必要的工作制度，坚持贯彻执行，保证工作有条不紊。

其次，它必须搞好财务工作。根据现有可靠资料，确定全年切实的企业任务，造好全

年财务收支计划，包括利润计划、流动资金计划、基建财务计划并呈报文化主管部门批准。严格遵守财经制度，发掘潜力，厉行节约，降低成本，减少开支，建立健全帐务，不但要有总帐还应有财产帐和明细帐，坚决实行管帐的人不管钱，管钱的人不用钱，用钱的人不存钱的相互制约的制度，消灭售票、记帐的差错，杜绝贪污、挪用等漏洞。

此外，应搞好统计工作，做到及时准备上报，反对虚报、谎报、迟报和不报。

五、组织机构及分工

剧场的人员编制和组织机构，应当根据剧场的设备(座位数、服务设备和前后台设备情况)规模和工作任务的轻重进行合理确定。

剧场应实行党支部领导下的经理负责制，为贯彻执行集体领导的原则，在正副经理领导下，可以成立剧场领导小组或剧场管理委员会，吸收剧场各方面负责人员参加，对剧场工作进行全面领导。

剧场经理之下，是否再设各组，可依人员多少决定，但必须有下列分工：有专人或组分别负责宣传组织、场务管理、票务、总务、财务等方面的工作，以保证剧务工作全面开展。

剧场属剧团领导的，其人员编制应少于独立经营的剧场，在剧团党支部领导下，仍应设专职经理总揽事务。

六、关于政治、文化、业务学习

根据上级党委的安排，保证职工每周有二节政治学习时间，使职工了解和关心国际国内大事，不断提高政治思想水平。

为了提高剧场全体人员的业务水平，根据具体情况，采取不同方式，组织职工观摩、座谈及专题讨论有关业务问题，并经常观摩上演剧团的演出，逐步地了解、熟悉各剧种、剧团、剧目的特点。

剧场应抽出一定的时间保证职工进行文化学习，并聘请文化水平较高的职工兼任教师，带动职工学习文化；无论是政治、业务、文化学习，剧场支部或领导小组均要予以重视并指定专人负责抓好这项工作。

七、劳动竞赛及奖励

社会主义劳动竞赛，是提高职工工作的积极性和创造性、充分发挥潜在力量的重要办法。

剧场必须很好地开展社会主义劳动竞赛，以提高劳动生产率和服务质量，完成和超额

完成国家计划。剧场开展劳动竞赛，应针对工作中的关键和薄弱环节，紧密结合贯彻方针，提高服务质量，完成国家各个时期的计划。竞赛的项目可以有全面的竞赛和单项竞赛、小组集体竞赛和个人竞赛。在开展劳动竞赛时，剧场应制定具体的竞赛条件和奖励办法，做到有赛有奖，并定期进行评比发奖。

为了搞好竞赛工作，剧场应在党支部领导下成立劳动竞赛领导小组或评奖委员会。领导小组或评奖委员会应包括党、政、工、团和各有关代表，由全体职工民主选举产生。

八、关心职工生活，做好劳逸安排

剧场必须根据自己的工作规律，合理地制定作息时间，认真做好劳逸安排，既要发挥职工干劲，又留有余地，使剧场工作人员的工作、生活、学习都能正常地有节奏的进行，保证职工身心健康。

剧场职工每天工作八小时，每周休息一天。节日根据国家规定给予假期，但是职工休假应根据剧场的工作特点，原则上采取轮休的办法，遇有特殊工作任务，职工应服从工作需要，暂停休息，由剧场经理指定补休。

发动职工及家属大种大养（养猪、养家禽、种瓜菜等），认真搞好职工食堂，组织伙食小组，不断改善伙食，让职工吃得又好又饱又节约。对于年老多病和怀孕的职工，应给予适当的照顾，不要勉强其干劳动过重的工作，必要时停止工作。职工因家庭负担较重或其它不得已的原因，生活上发生严重困难时，应给予适当的补助。

九、关于剧场经理

剧场经理必须保证贯彻执行党和政府的方针、政策和指示，经常向党委和上级请示工作任务，汇报工作情况。经理要很好地团结全体职工，处处以身作则，模范地遵守各种规章制度，抓好全体职工的政治思想教育，关心职工生活，增强职工之间的团结，充分发挥职工的工作积极性和创造性，保证全体职工完成或超额完成国家政治、经济任务。

经理要认真执行党政干部的“三大纪律、八项注意”，树立调查研究、实事求是、不浮夸、不谎报的工作作风，反对用简单粗暴的行政命令的办法来对待工作，努力提高政治思想水平和业务水平，定期或不定期的进行总结工作。

在工作中贯彻民主集中制的原则，要让职工充分发扬民主，树立当家作主的主人翁精神。经理、组长和组员要有明确职责分工，各项工作要相互扣紧，制定出各项切实可行的规章制度。

1962年2月15日

湖南省文化局
关于挖掘戏曲、曲艺传统剧目情况的报告

(62)文艺字第005号

文化部：

元月26日(62)文艺字第124号来函悉。

自去年接到文化部"关于加强戏曲、曲艺传统剧目的挖掘工作"的通知后，在省委召开的文教工作会议上，我们就提出了在全省范围内大力抢救戏曲遗产的工作；为了加强对这项工作的领导，我局随即成立了挖掘戏曲遗产办公室，制订了工作方案，集中了专业干部，并对全省文化主管部门下达了"关于加强戏曲传统剧目挖掘工作的意见"，以贯彻中央的指示精神，并根据全省地区与剧目分布情况，在挖掘工作中作了适当的分工。我局着重以祁剧和湘剧的挖掘工作为重点，并派了工作组赴衡阳专区重点协助挖掘祁剧传统，以点带面，推动全盘。

从去年10月下旬开始，挖掘工作已在我省各地先后展开。专、县、市大都成立了挖掘办公室或工作委员会。据不完全统计，我省七个专区，八个重要戏种和四十几个剧团已经开展了这项工作。工作大致分为三个步骤进行：第一，动员组织力量，座谈传统，摸清剧目底子，然后将剧目分类排队，使挖掘工作计划落实；第二，组织内部示范演出，边演出、边学戏、边整理剧目、边搜集资料；第三，整理研究剧目，以艺术探讨为中心，结合进行新改剧目的排练演出和资料的整理。三个多月来，已经获得了如下的成绩：

一、各剧团初步摸清了自己的传统底子，明确了今后挖掘工作的努力方向。过去，艺人和干部对地方剧种传统艺术均无切实全面的了解。有的青年演员认为传统浅薄，要学的东西不多；老艺人也有"老的都是好的"片面看法。开展挖掘工作之后，通过老艺人和爱好戏曲的社会人士的座谈访问，从剧目、表演、音乐、史料、舞美等各方面探讨了传统艺术的底子。如巴陵戏过去认为共有625个剧目，老艺人反复审查核对，最后肯定实有529个剧目。其中，青年掌握了50个，中年掌握了337个，尚有142个必须从老艺人手中继承过来。在表演艺术上还有7个行当的表演艺术急待继承。曲牌、脸谱也有即将失传的。这些底子摸清后，明确了今后继承的努力方向，激发了青年的上进心和求知欲。衡阳专区在挖掘祁剧遗产中，对祁剧传统艺术从各个方面也进行了深入细致的调查研究。特别是通过23场44个不同节目的挖掘演出，人们对于祁剧传统都有了较为具体的认识，舞台上老艺人扮演的周瑜、张飞、范仲淹、赵炳、阎惜姣、秦灿、子都等人物形象，体现了祁剧表演艺术的丰富多

采，同时从剧本结构、语言、表演动作、音乐、乐器等方面探讨了祁剧的风格；对祁剧传统由于过去社会条件、演出方式等方面的局限性产生的缺点与不足之处也作了分析研究。这样，对今后继承和发展传统艺术便有了更明确的方向。长沙市除动员全市湘剧界专业戏曲工作者外，还组织了本地和外县的24个退休的老艺人和10个剧团、剧场工作数十年的从业人员，串连了40多个爱好戏曲的社会人士，通过他们的座谈回忆，提供湘剧传统剧目1015个，较前761个增加了33.4%。通过摸清底子工作以后，不仅在挖掘工作上做到了心中有数，同时对继承传统发展社会主义的民族的新戏曲也有了进一步的认识。

二、较全面地挖掘抢救了一批行将失传的戏曲遗产。过去，我省挖掘戏曲遗产偏向于剧本的挖掘整理，忽略了其它；这次挖掘工作包括了剧目、表演、音乐曲牌、戏剧史料等各个方面，较为全面。长沙市通过前阶段工作，把挖掘工作归纳为"七要"、"四边"。七要即吐（老艺人吐本子）、记（专人记录、拍照等）、蒐（翻箱底、找线索）、演（内部演出）、学（青壮年演员继承）、写（写资料及表演经验）、整（整理剧本、音乐等资料），其中又以边吐、边记、边演、边学为挖掘工作重点，以全面继承戏曲遗产。长沙市至去年12月中旬，共挖掘、收集剧本130册，其中《雪夜访普》即有高、昆、弹三种不同的剧本，从而可以看出湘剧剧目的演变过程；还收集了大普庆遗留下来的昆曲原本《剑阁闻铃》，前清光绪初年老艺人手抄丝弦剧《昭君出塞》、《思河修书》，还有湘潭老科班教师盛老艺人手抄的高腔《叹骷度简》、《英台自叹》等孤本。戏曲音乐挖掘上，除正在草拟《长沙湘剧高腔音乐初探》的专文论著外，还收集了低牌子曲牌三十八支、高腔曲牌五支。通过戏曲收藏家的献本子，收集了《湘剧胡琴响器指南》和《湘剧花脸谱》等，都是历代艺人心血结晶，不可多见。衡阳专区挖掘祁剧工作中，也全面地挖掘演出了《海氏悬梁》、《闹院杀惜》、《翠屏山》等四十四个久未上演的剧目，挖掘了腕子功、跑马路功夫以及耍獠牙、淌肚子、动翎子、甩罗袖等传统表演技巧，和挖掘了祁剧的独特唱腔〔满江红〕，濒于失传的二胡、瓜琴的独特演奏技法，以及专用于武生起霸的昆腔〔赞盘花〕等各种曲牌五十余支；之外，还搜集祁剧史料、剧目流变、表演、音乐、舞台美术等方面的文字资料约十五万多字，搜集曲牌八百余支，绘制祁剧独特脸谱、服装、盔头图样九十张等，不仅使祁剧数百年来积累的传统艺术初步得到继承，而且为发扬祁剧独特风格找出了方向。其它如巴陵戏、湘昆戏、阳戏、荆河戏、花鼓戏等也都在挖掘工作中获得了不少的成绩。

三、进一步调动了积极因素，密切了新老关系。近几年来，在青年演员当中，由于对传统接触少，认识不够，较普遍的存在着不够尊重传统，从而也不够尊重老艺人的现象。而有的老艺人对青年演员不尊重的态度也产生了意见，认为他们生搬硬套外剧种的东西是"出卖了祖宗"，自己的东西又没有机会拿出来，因而心情不够舒畅，彼此关系有些隔阂。在这次挖掘工作中，由于事先摸清了这些思想情况，号召青年尊重师傅，学习传统；同时解除了老艺人的思想顾虑，在挖掘工作中，实行了精神物质相结合的鼓励办法，在生活上物质

上妥为照顾，就很好地改善了新老的关系，调动了他们的积极性。在老艺人当中，普遍掀起了献本子、传技艺的热潮；在青壮年演员当中，也酿成了尊师傅学传统的良好风气。如长沙市对老艺人在粮食、工资、宿舍等方面都作了妥善的安置，老艺人的示范演出也给予必要的报酬，还制订了有关挖掘传统的报酬条例和优秀剧目的评奖办法，条条落实兑现，使老艺人的心情舒畅，生活安适，因而在短时期内，湘剧老艺人就教会了青年演员十二个传统剧目。目前，长沙市又在摸底排队的基础上，指定一批有基础接受力强的青年演员，抢学十三个有独特表演技巧的传统剧目。又如衡阳专区在挖掘祁剧传统工作中，老艺人向祁剧青年传授了五十七个优秀剧目。名丑李泥巴、名生角唐福耀一面教戏，一面反复讲解动作的目的性；老艺人郭品文在徒弟邹新妹汇报演出学习剧目《金龙探监》时，还亲自为他执鼓。许多老艺人在挖掘工作中，还纷纷献出了自己珍藏的手抄本。湘潭专区老艺人一星期内就献出三百四十七本剧本、四十一支曲牌。老艺人陈桂和一人就献出二十八本剧本、一百六十个剧目；巴陵戏名老艺人许升云献出了保存六十余年的五十六本剧本、二百七十五个剧目。总之，老艺人的积极性是大大地调动起来了，新老关系随着挖掘工作的深入也愈来愈密切，对挖掘传统、继承传统的认识日益加深，信心也日益高涨。

四、丰富了上演剧目，满足了人民文化生活的需要。在挖掘传统工作中，除了内部演出开展争鸣外，优秀剧目也实行了对外公演。衡阳专区祁剧老艺人在挖掘工作中公演了十三场，二十九个剧目，大都是各行演员的拿手好戏。如丑行李泥巴主演的《大进宫》、《托亲讲情》、《打草鞋》，净行邓汉葵主演的《秦府抵命》、《捉曹放曹》，旦行筱玉梅主演的《巧装荣归》、《坐楼杀惜》等，都各有不同的风格，演出时几乎场场满座。青年演员在学习老艺人优秀节目后，也举行了十多次的汇报公演。这些节目经过进一步锤炼可以成为剧院经常上演的保留节目。湘潭专区集中湘剧名老艺人对外公演的《打弹鸣冤》、《思凡》、《闷香楼》、《打侄上坟》、《醉焦起解》；长沙市湘剧一团青壮年演员向老艺人学的《掘地见母》、《张棠抢亲》、《太君辞朝》；岳阳巴陵戏剧团老艺人演出的《孔明之死》、《八蜡庙》、《三搜索府》等许多优秀传统剧目，都重新在舞台上焕发出了青春的光彩，受到了观众们的热烈欢迎。通过挖掘演出，初步扭转了过去对"双百"方针理解片面，对于剧目片面强调教育作用，单纯追求政治思想内容，而忽视思想性与艺术性的高度结合，忽视题材多样性及多种类型剧目给予人民群众潜移默化作用的偏向。

五、展开艺术方面的探讨，活跃了戏曲界的争鸣空气。在挖掘工作中，衡阳专区展开了对祁剧《海氏悬梁》、《莫成替死》、《翠屏山》、《乌龙院》等剧目的争论。长沙市湘剧界对《一捧雪》展开了几次的争论。通过争鸣，不仅使戏剧界充满了活跃的空气，同时也提高了戏曲工作者对传统艺术的认识，为整理加工传统剧目创造了有利的条件。

总之，这次挖掘工作的收获，除了上述几点收获之外，在加强对党的方针的理解，对祖国戏曲遗产的认识，对建设社会主义的民族的新戏剧都具有较为深远的意义，为今后

进一步贯彻党的文艺方针，和更深入一步地挖掘、继承、发展传统艺术打下了有力的基础。

取得上述成绩的原因，首先是因为各级党委的正确领导，党的方针政策的正确性，其次也由于全体参与者的共同努力。在挖掘工作中，我们有如下几点体会：

一、必须坚持贯彻党的"双百"方针和知识分子政策。在这次挖掘工作中，各级领导同志均反复地阐明了"双百"方针的精神和挖掘继承传统的重要意义，检查了过去对于传统和老艺人不够尊重的缺点，强调保持和发扬剧种的独特风格，号召老艺人打消一切顾虑把自己拿手绝活贡献出来。同时又详尽地交待了党的政策，号召老艺人首先把传统原封不动地拿出来，以资鉴别。在组织演出节目中也充分尊重老艺人的意见，尽力照顾各人献出拿手好戏，在组织青年演员学戏时，既尊重老艺人意见，又了解青年的要求，同时根据自愿原则组织青年们向老艺人拜师，强调尊师爱徒；在进行艺术研究和资料搜集时，对于老艺人的点滴经验和细微资料都很珍视；在组织活动时，都十分注意老艺人身体健康，贯彻劳逸结合精神，满足他们学习和文化生活要求，同时也有意识地向他们进行社会主义思想教育。老艺人在生活工作当中有困难的，也设法尽力解决。这样，便能够很好地调动老艺人的积极性，使挖掘工作得以顺利地进行。

二、必须正确处理挖掘、继承和发展的关系。在这次挖掘工作中，我们注意了正确处理三者之间的关系：即发掘为了继承，继承为了更好地发展。过去挖掘传统偏重于剧本，挖掘整理了剧本却很少组织演出，也没有很好组织青年演员学习，使传统艺术没有完全恢复它的生命，更没有得到很好的发展。这次挖掘工作特点之一是全面、系统。剧本、表演、音乐曲牌、戏剧史料都得到全面的继承挖掘，因而能够保存各剧种剧目的独特风格，同时集中起来全面进行挖掘也可以节省老艺人的精力，在工作上起到了事半功倍之效。老艺人只需演出一次，便能把传统艺术全面记录继承下来，毋需每项单独进行，反复数次演出。在组织青年学习传统时，也根据剧目情况，有的学整出，有的学其中一段表演技巧或绝技。这样，使优秀剧目得到继承，而某些不宜公演的节目但技巧却能留传下来。发展是挖掘继承的最终目的，这次挖掘工作，不仅全面的继承了传统，探讨了各剧种的独特风格，同时对于本剧种受当时社会条件限制形成不足之处也作了研究；在整理剧目中展开了争鸣，不仅在剧本上作到去芜存菁，提高了思想性和艺术性，在表演上也吸取融合其它剧目优秀表演技巧，使之丰富提高。

三、目的明确，准备充分，全面计划，分段安排，是搞好挖掘工作的重要环节。我省挖掘工作取得了初步成效，主要是事先准备了人力物力，全面安排计划，在剧种上作了必要分工，分清主次，有重点有目的进行工作。不仅摸了剧种的传统底子，而且对老艺人的拿手好戏和绝活也作了较为详尽的了解，各部门又制订了搜集研究提纲，因此在工作项目复杂的情况下，能够事先做到心中有数，缺啥补啥。分阶段进行，每阶段不但重心突出，而

且目的具体明确，较充分地调动了群众的积极性，全力以赴。而且以点带面，通过祁剧、长沙湘剧挖掘工作重点，及时在《新湖南报》、《衡阳日报》及内部刊物《艺术研究资料》上扩大宣传，促进了挖掘工作在全省展开。

这次挖掘工作，就其规模、作法来说，都是过去没有经历的，各方面都缺乏经验。感到困难较大的，一是人力不够，专业人才欠缺；其次是干部的政治水平和艺术修养受到限制，因而在挖掘工作中难免有一定的局限性。如挖掘程度不深，艺术争鸣难以深入开展，对传统艺术缺少鉴别能力，精华糟粕分析不清，容易产生偏颇的现象等。在挖掘工作中，也还存在着：1.点面结合得不够，挖掘工作的全面发展不够平衡，有的地区开展了四五个月，有的地区还没有动起来，或者没有重视本地区的主要剧种的挖掘；2.长沙湘剧、衡阳祁剧、岳阳巴陵戏的挖掘工作经验，还没有研究、肯定，并加以推广；3.组织青年学戏时，还存在追求数量，忽视质量的偏向；对待老艺人，还没有充分发挥个人的特长。这些缺点，亟待下一步开展工作时努力设法克服。

省里今年的打算是：

建议各专、市召开一次县、市文化科(局)及重点剧团负责人参加的挖掘工作会议，总结前阶段工作，并研究如何进一步在全省开展挖掘工作。

建议各专、市上半年在可能条件下举办一次挖掘传统剧目交流演出，省派人参加。目的在于检阅成绩，交流经验，推动工作深入开展。

与省出版社共同组织一个小组，搜集、选择各地挖掘的优秀传统剧目，并予推广。

省与长沙市继续重点挖掘湘剧、祁剧，争取上半年告一段落。

省里打算对全省各剧种的挖掘工作作一个长远的计划，并结合这项工作编写剧种史，最后汇总编写湖南戏曲史。

1962年3月19日

湖南省文化局
关于专(市)县剧团改变所有制问题的意见(草案)

(62)文艺字第44号

各专(市)县文教科(局)：

(一)

1958年全省仅有国营剧团十个，到1960年激增为九十五个，增加了八倍多。其中一部分是新建的，大部分是由民间职业剧团改为国营的。新增的这些国营剧团经过省文化

局批准的只有几个，绝大多数都是各地自行决定。他们一般称为"地方国营"剧团。

剧团转为国营以后，各级文化部门一般都抓得很紧，加强了领导，派出了一批干部充实剧团；建立了党团组织和发展了一批党、团员，很重视政治思想教育，艺人几年来在政治上进步很快，清除了坏人，纯洁了队伍。剧团为工农兵服务的热情更高，执行政治任务更主动、更自觉了；在艺术生产和管理制度上有很大改进，艺术质量有所提高；在培养青年方面取得了显著的成绩；艺人的生活得到了保障，并有了一定的改善。这些成绩应当加以肯定。但是存在的问题却也不少。总的来讲，步子跨得太快了一点，一方面与当前的生产水平不相适应，包多了国家负担有困难，另一方面与艺人的思想水平和我们经营管理水平也不相适应，妨害了艺术事业的正常发展。剧团变为"国营"后，一般都追求人多，不断扩大编制，而且不再关心收入，铺张浪费现象不断产生，不少剧团原来本可以自给的，后来也要国家补助；经营方式相当混乱，所有制的界限不甚清楚。例如有的经费开支纳入了地方财政计划，实行差额补助，有的抽肥补瘦，把一部分剧团的盈余用来补助亏损的剧团，有的采取由国家临时拨款补助，更大量的剧团则一直是自负盈亏，经济收入没有纳入国家财政计划。在领导管理上，政府文化部门管得太死，某些地区瞎指挥风相当厉害，艺人对剧团事务既无权过问，也就不再关心，还有一部分人存在坐大船的思想，干好干坏都一样，照拿工资，因此，懒得干事、学戏和练功；平调的现象也比较普遍，要剧团送招待票、演招待场等现象各地都不同程度的存在。

剧团大量转向"国营"的原因，主要是由于我们思想上没有明确认识，在我国社会主义建设时期文化艺术事业还较长期地存在着国家举办的、合作经营的和个人开业的三种形式。特别是戏曲剧团，应当更多的采用合作经营的形式，戏曲事业可以由艺人自己来办。过去我们片面地认为剧团只有实行"国营"，才能适应形势，才好加强领导，提高质量，便于贯彻执行党的文艺方针，配合中心工作。多数艺人也觉得只有转为国营，才是"社会主义"的剧团，才显得光荣。经营管理方面其所以存在上述混乱现象，则是由于我们没有分清集体所有制和全民所有制的界限，没有很好尊重民营剧团的正当权利。

根据我们最近重点调查研究和部分地区已有的经验，在一定时期内，专(市)县剧团采取民办形式，有很多好处：可以减轻国家负担，有利于国民经济的恢复；可以促使集体与个人紧密联系，充分发挥艺人当家作主的精神，更有利于艺术事业的发展；剧团一经改为民营，艺人就会自动要求精简人员，节约开支，勤俭办团的风气将会迅速的形成。

为此，文化部要求专(市)县以下所属的戏曲剧团，一律改为合作性质的民营剧团。这一指示是完全正确的。现根据我省实际情况，我们的意见是：专(市)县剧团，除稀有剧种和少数民族地区确有特殊需要的个别剧团可以不改外，其余应当一律改为民营。今年上半年各地根据省委颁发的精简方案，已将五十二个国营剧团改为民营，但由于我们对转变所有制的思想都不够十分明确，许多剧团改了体制，也没有向群众宣布，领导人的想法

是，改不改都一样，所以名义上虽然改了，实质上还是原封未动，一切仍旧。对于这五十二个剧团，我们要求和没改制的剧团一样，应当重新发动群众，彻底改变剧团的体制和经营管理，使其成为名符其实的民办剧团。原有的四十六个老民办剧团，也应当在改制工作的后期，结合学习文件，总结工作，进一步改进管理制度。

公办剧团改为民办以后，应当作到自给，国家不再给予补助。今后剧团只是在性质上分为国营和民营两种，在剧团名称上一律不冠"国营"、"民营"字样。应当看到，剧团改制并非权宜之计，不要把它视为是由于国家目前经济有困难所采取的临时措施。在今后相当长的时期里，公办剧团还只能是示范性质的少数，合作性质的剧团将是我们经营剧团的一种主要形式。二者都是社会主义戏剧事业的组成部分，同样光荣。今天的民办剧团与过去那些封建把头操纵的"民办剧团"有本质的区别。以往大批民办剧团转国营主要是走得太快了一点，现在改回来不能说是倒退，而是为了更好地适应国家的经济状况和艺术人员的思想水平，更有利于当前艺术事业的发展。因此，将剧团改为民营，决不能意味着今后可以放松领导，更不应当看成是党和政府不重视剧团了。相反，今后政府文化部门的工作应当更加深入，切实地改进领导作风和方法，使之更适合剧团工作的规律。剧团改为民营，实行自负盈亏以后，团与团之间，管理水平、艺术水平和观众面各有不同，在经济收入方面，不可避免的会产生较大的差别，演职人员的工资也不可能一样，这种差别的存在是正常的，它将会促进剧团改善经营管理，提高艺术质量，文化行政部门绝不能再采取抽肥补瘦的办法，将有盈余的剧团的收入来补贴亏损的剧团。

（二）

解放十二年来，广大戏剧艺术工作者在党的长期教育和影响下，政治觉悟有了很大的提高，他们热爱社会主义文艺事业，同时老一辈的艺人都有办剧团的经验，应当相信他们在剧团改变所有制以后，仍然能够按照党的方针政策办事，把剧团办好。但是，由于大家对改制工作还缺乏足够的思想准备，过去剧团的经营管理情况又相当复杂，在改制过程中，肯定会遇到一些新的问题和新的困难，因此，除了必须统一思想认识之外，还需要订出一套合适的管理办法，以免造成混乱。现特就政府文化部门对民营剧团如何管理、民营剧团的经营管理以及与此有关的几个重大问题的处理原则，提出初步意见如下：

一、党和政府对民营剧团的管理

民营剧团团内的各项问题，应由剧团自己作主处理，政府文化部门不要管得太多太死，但也不能放任自流。今后政府对民营剧团应：

1．着重检查、督促他们贯彻执行党的方针、政策，特别是文艺政策，经常教育剧团坚持为工农兵服务的方向，遵守国家法纪，不作非法经营；建立党、团组织和发展党、团员；采

取适合剧团特点的方式，组织学习马克思列宁主义、毛泽东著作以及时事、政策等，帮助他们深入工农群众，适当的参加生产劳动，不断密切和工农兵的联系。

2．经常注意了解剧团的上演剧目，并采取有效办法，帮助剧团不断提高演出质量。应当积极鼓励创作，有计划的举办各种创作和表演的评奖，为各类创作人员提供必要的物质条件；提倡和组织艺术研究，开展艺术问题的争鸣；指导剧团妥善安排巡回演出计划。

3．帮助剧团建立和健全经济分配制度，教育剧团厉行增产节约，勤俭办团。坚持按劳分配的原则，既要关心群众生活，又要注意适当积累，量入为出，精打细算，从长远着想，要考虑到旺季淡季，防止花光分光，以保持演职人员生活的相对稳定和艺术生产的正常进行。同时不要忽视艺术质量，忽视劳逸结合，片面追求经济收入，任意增加演出场次。

4．全面关心演职人员的政治、学习、生活和身体健康，协助和指导剧团作好培养优秀演员和青少年演员的工作，并尽可能提供一些物质条件和给予各种便利。

二、民营剧团的经营管理

今后民营剧团应当如何经营管理，还有待各地系统的总结和创造经验，现提出几点初步意见，供各地参考：

1．民营剧团是由艺术人员自愿组成的、合作性质的表演艺术团体，它是党和政府领导下的整个社会主义文艺事业的一个组成部分，它的任务是为工农兵服务，为社会主义事业服务，启发观众提高共产主义思想觉悟，培养共产主义道德，满足广大人民文化娱乐的需要，丰富人民的精神生活。

2．民营剧团在经济上独立核算、自负盈亏。除了遵照国家法令缴纳税金以外，剧团的经济的积累和分配完全由剧团自己作主。积累和分配应有适当比例，具体办法可以根据剧团的经济情况，由剧团成员讨论决定。例如可以在剧团总收入中，提取百分之二十五左右作为公积金，用于购置服装、道具和修缮剧场之用。提取百分之五左右作为公益金，用于医疗、生活困难补助和老艺人的养老退休等（退休老艺人较多的多提一点）。其余部分除去所得税和工资及日常业务开支外，可考虑将多余部分作为公积金，以备“淡月”收入较差时，仍能保证工资的正常发放。公积金、公益金的比例，不要一成不变，收入好时，可以适当提高，反之，还可以降低，要使积累与工资保持合理的比例。工资最好基本固定，另加奖金或分红，一定要坚持按劳分配的原则，多劳多得，反对平均主义，医疗费不宜全包。除因公致病（伤）应由剧团负担外，可以考虑每人每月在几元以下的由剧团全付，超过几元以上，本人负担若干（如1/3至1/2）。一次数量太大，本人负担确有困难的，可以酌情补助或由剧团暂借，以后分期归还。

3．民营剧团一律要贯彻执行民主集中制。剧团工作，由团长、副团长和主要艺术人员等组成的团务委员会负责领导。日常工作由团长、副团长负责领导。团委和团长、副团长应由民主选举产生，每年或两年改选一次，连选可以连任。剧团团委会应当定期每季度一

次或每年两次向全体团员报告工作和经济收支情况，接受群众监督。剧团的经济帐目必须按月向团员公布。有关剧团的工作计划、分配制度、人员编制及其它规章制度的建立、修改、废除等重大问题，都应经过全体会议或有各方面代表参加的扩大团委会充分的民主讨论。在艺术工作上，应特别尊重主要演员的意见。

4. 剧团的剧目上演计划和巡回演出计划，由剧团自己决定，报上级政府文化部门备案。剧团在制订工作计划时，应经常注意到艺术质量的提高，尽可能照顾到艺术人员的进修和政治、文化学习，关心演员的健康。对于主要演员尤其要适当减少他们的演出场次，这样他们才有时间进行教学和从事艺术研究。

5. 剧团应当把培育人才当作经常的主要任务，这是不断提高艺术质量的中心环节。学艺不久的青年演员和新参加剧团的学员，一般都应当根据老师自愿教、学员自愿学的原则分配专师教导。剧团应当督促和指导演职员进行自修，必要的观摩学习费用应当保证开支，并应经常组织艺术研究，开展艺术问题的争鸣，帮助艺术人员总结经验等。剧团在培养人才时必须注意重点与一般相结合，对于有培养前途的优秀青年应加意培养，不要平均使用力量。培养青年卓著成效的老师，可以适当给予奖励。

6. 剧团的编制力求精干。今后剧团吸收农村青年参加剧团，必须经过省文化局批准。根据合同吸收的流动演员，必须向当地文化部门备案，凡没有所在单位介绍信和离团证明，没有户口及粮食关系的人员，一律不得吸收入团。已经吸收的则须督促本人补办上述手续，转移户口、粮食关系，否则，不许留团。剧团一般不开学员班，可以采取由水平较高的艺术人员个别带徒弟的办法培养接班人，但人数不宜太多。如因特殊需要必须举办学员班时，须报省文化局批准，呈报文化部备案。剧团应当尽量减少专职的行政人员，有些事务可以由演出、教学任务较轻的演职人员分担。

7. 剧团成员应当树立以团为家的思想，群策群力，共同把剧团办好。但剧团对于坚持退团的人员，应当允许，不得故意刁难(如不转户口等)。如因不得已的原因退团，生活上又有困难，剧团还应尽可能地给予适当补助。剧团邀请的流动演员应按合同办事，任何一方如违反合同规定，应依法赔偿损失。严禁剧团采取挖角的办法吸收演员，如因挖角致使演员所在的剧团遭受损失，应负责赔偿。

8. 所有民营剧团，都必须经过政府批准和登记，服从当地党委和文化行政部门的领导，遵守国家法令。没有经过批准、登记的剧团，一律禁止活动。

今后五年内一律不得发展新的剧团，如因特殊情况，必须建立新的剧团时，国营剧团须经省文化局审核，报文化部批准；民营剧团须经省文化局批准，报文化部备案。

三、几个重大问题的处理原则

1. 任何部门对民营剧团都不应该歧视，其成员原来享受的政治待遇和物质享受均不应改变。粮食、副食品、工业品的供应等，仍然按照原来的标准供应。任何人看戏都必须

花钱买票，任何部门不得随便调用剧团的人员和财产。民营剧团遇到重大困难时，政府文化部门要象对国营剧团一样关心，尽可能给予必要的帮助和照顾。文化行政部门管理的剧场，应当照常给予民营剧团演出机会，在巡回演出、观摩学习等方面，应尽量给予适当的便利。

2．剧团改制以后，过去各地文化行政部门为剧团购置的服装、道具、灯光器材等物资以及由国家投资的某些基本建设（如宿舍、排练场所等），一般仍应归原来的剧团使用，是否作为剧团的集体财产，应看当时拨款时的性质，若非救济补助性质，而且投资的数目较大，可以作为国家的投资由国家保有财产的所有权，但仍交由剧团使用，是否取费，由当地政府决定。国家从其它部门拨给剧团临时居住的房屋，在剧团自己无力解决宿舍时，也应继续让其使用，是否收取少量租金，可以根据剧团收入情况由当地政府决定。原由国家投资修建的剧场，一律保持国营形式；完全由剧团出资兴建的，可以由剧团自己经营；国家与剧团共同投资的，可以采取国家与剧团合办的形式，按比例分配利润，也可以由国家分期付给剧团投资部分，收为全民所有。过去国家（或国营剧团）平调民营剧团或剧团平调个人的财产，原则上应当退赔，具体办法应由国家、集体和个人协商办理。（关于剧团改制后财产的处理，另有专题意见）国营剧团抽调民营剧团的演员，情况比较复杂，是否退回原来剧团或以其它演员交换或采取别的办法解决，可在政府文化部门领导下，由剧团双方协商解决。剧团过去借进借出的债款，原则上一律由借款的剧团负责偿还。如一时确有困难，可以通过协商，采取分期付款的办法。

3．党和政府部门为了完成政治任务，指派民营剧团参加慰问演出或招待演出，必须照章付酬。

4．文化部门原来派到剧团担任党、政工作的干部是否需要调回，应根据实际情况决定，但作风恶劣的应立即调离。以后不必再派干部到剧团。原来派去的干部，剧团真正欢迎，要求留下，本人又愿意，可以留在剧团，他们的工资由剧团发给。政府人事部门应当保留他们的干籍，并加强管理教育。原来派到剧团担任业务工作的国家公职人员（如干部、教员等），一般应当根据本人自愿，继续留团工作，作为剧团的成员，由剧团发工资，并和其他演职人员一样享受一切应得的福利，但本人不能胜任，剧团又不欢迎的，也应调离，或另行分配工作，或采取其它办法妥善安置。剧团成员在农村的家属应与干部家属同样待遇。

（三）

剧团改变所有制的工作是相当复杂的，我们还没有经验，必须有领导、有组织、有计划地进行。要求各个专署文化主管部门先办一个试点，取得经验以后再全面铺开。老民营剧团改进经营管理工作，可以摆在改制工作的后期进行。全省范围的试点工作，争取在明

年一季度以前结束。整个剧团改制工作，要求在明年第三季度全部完成，以便在第四季度时全面开展剧团登记工作。做到今明两年内基本完成所有剧团的精简、调整和改制任务。

各地还可根据这个意见（草案）充分讨论，并按此布置工作，通过实践再提出修改补充意见。

湖南省文化局

1962年10月24日

抄送：省委宣传部、省人委文教办公室

湖南省文化局关于停演"鬼戏"的函

(63)文艺字第19号

各专、州、市、县文化科（局），省直剧院（团）、剧场、戏曲研究室：

根据最近中央批转文化部党组《关于停演"鬼戏"的请示报告》精神，检查我省戏曲舞台上的演出情况，同样存在一些不良倾向，须要加以纠正。特别是近两年来，有些戏曲剧团的同志，由于对"百花齐放，百家争鸣，推陈出新"的方针，缺乏正确的理解，对演出剧目，不大注意思想内容的好坏，因而，不仅演出了一些宣传封建迷信和荒诞怪异的坏戏，同时，鬼戏的演出也渐有增加。不仅是经过整理思想内容较好的鬼戏如《李慧娘》（辰河戏）、《活捉子都》（祁剧）、《带鬼下扬州》（花鼓戏）等仍在继续演出；而且还移植了《红梅记》、《探阴山》、《情探》、《放裴》、《钟馗嫁妹》等剧目。更为严重的是对那些思想毒素很重、舞台形象很恐怖的《虹霓关》、《活捉三郎》、《阴阳错》、《秦雪梅游十殿》等鬼戏也重新搬上舞台。这些戏的演出，给群众的影响是很坏的。

据我们了解，近几年来，在广泛展开社会主义宣传教育以前，我省城乡人民中唱挽歌、度亡灵、化屋烧纸、烧香拜佛、盖庙宇、塑菩萨、到南岳烧香等迷信活动又有所滋长。还有不少地区的农民群众，以迎神、还愿等名目，邀请剧团（包括黑剧团）大演"目连戏"和其他"鬼戏"，而这些"鬼戏"的演出，加深了人们的迷信观念，助长了迷信活动，妨碍了群众社会主义觉悟的提高。而反革命分子和反动会道门也就利用群众的迷信进行活动。这是和当前我们要加强群众的社会主义教育，克服各种落后思想和落后习惯的任务相抵触的。因此，我们认为在当前的形势下，就广大群众的利益考虑，"鬼戏"有停演的必要。

根据中央停演“鬼戏”的指示精神，结合我省戏曲工作的实际情况，特提出停演鬼戏的几点具体意见：

一、全省各地，不论在城市或农村，一律停止演出有鬼魂形象的各种“鬼戏”。但原属于“鬼戏”的片断，而在这一片断中并无鬼魂出现的折子戏（如《判双钉》的《吊金龟》，《上天台》的《马武打宫》，《红梅记》的《摘梅游湖》等），仍可演出。

二、当前应当停演的只是有鬼魂形象出现的各种“鬼戏”，其他以神话或传说为题材并无鬼魂形象出现的剧目（如《白蛇传》、《金麟记》、《柳毅传书》、《天仙配》、《牛郎织女》、《刘海砍樵》、《宝莲灯》等），不包括在内。但对神话剧也要注意避免渲染迷信成分和制造恐怖气氛。

三、新编剧本一律不得采用有鬼魂形象的题材，新排剧目一律不得采用有鬼魂形象的剧本。

四、戏曲研究部门或戏曲表演、教学单位如为了研究、教学需要，在内部演出“鬼戏”，必须事先报请我局批准。

五、曲艺中描写鬼魂的节目，也应按照本文的精神加以处理。

六、各专（自治州）、市文化行政部门，应把当地主要剧种中的各种鬼戏开列清单，并提出或者停演或者修改后再上演的意见，连同分剧种分剧目填写的鬼戏清理表（附表一），一并于5月25日以前，送我局汇总转报省委审批。同时也应注意迷信戏的清理工作，将迷信戏清理表（附表二）填写清楚，于5月底以前报送我局。附表三由专（市）文化部门填写。由于我省剧种多，任务大，为了避免分散力量，各专、市可先就当地之主要剧种填表上报，但也要注意其它剧种的剧目清理工作，现将各地的主要任务规定如下：

长沙市	湘剧、花鼓戏
衡阳市	衡阳湘剧、花鼓戏
株洲市	花鼓戏
湘潭市	花鼓戏、湘剧
湘潭专区	巴陵戏、花鼓戏
益阳专区	花鼓戏
常德专区	汉剧、荆河戏、花鼓戏
黔阳专区	辰河戏、阳戏
邵阳专区	祁剧、花鼓戏
衡阳专区	祁剧、皮影木偶
零陵专区	祁剧、花鼓戏
郴州专区	湘昆、越剧
自治州	汉剧、阳戏

七、停演鬼戏是一项极细致、极复杂的工作，各专、市应成立专门小组来负责。小组成员以当地戏工室的干部为主，并吸收熟悉剧目、对党的政策有一定的理解的艺人参加。专门小组在文化行政部门领导下，应做好以下几项工作：

1．结合社会主义教育，组织艺人和戏剧干部学习去年中央《关于改进和加强剧目工作的报告》和最近中央批转文化部党组《关于停演"鬼戏"的报告》，明确停演鬼戏的重要意义，借以提高他们的思想认识，并帮助他们解决一些实际问题，使之能自觉地积极停演"鬼戏"。

2．开列当地各主要剧种的各种鬼戏的清单，并清理出鬼戏中无鬼魂形象出现的可演散折。

3．与艺人合作，清理各种鬼戏与迷信戏，并填写鬼戏清理表和迷信戏清理表，按规定时间报送我局。

4．大抓戏曲改革工作，对一些鬼戏、迷信戏进行修改。本着先易后难，先好（主题思想较好的）后坏（思想毒素严重的）的原则，逐渐整理。

八、各专市文化行政部门，应在停演"鬼戏"的同时，积极推荐一批优秀剧目，供各剧团选择上演；并将推荐的剧目名单报送我局，以便推广。

九、各专市应积极组织专业和业余作者，从事剧本生产。一方面整理一些优秀传统戏，一方面创作一些好的现代戏，供剧团上演。这样可使剧团不致于因停演"鬼戏"而受影响，还可进一步促成戏曲舞台上的更加繁荣。

以上意见，希参照执行。

1963年4月30日

抄送：省人委文教办、省委宣传部

湖南省文化局转发文化部关于控制戏曲艺人乱收徒弟以免发展个人名利思想的通知

1963年7月28日　　文艺字第35号

兹将文化部6月25日（63）文艺平字第989号关于控制戏曲艺人乱收徒弟以免发展个人名利思想的通知转发给你们，请各地执行。

附　件：

中华人民共和国文化部
关于控制戏曲艺人乱收徒弟以免发展个人名利思想的通知

(63)文艺平字第989号

近几年来，各地戏曲剧团，都重视对第二代的培养工作，安排了一些有条件的青年演员向老艺人拜师学艺，有些老艺人出于爱护传统艺术使其得以继承、发展的心情，都以认真的态度进行教艺，因此在培养第二代方面，取得了良好的成绩，在他们之间的关系上，由于剧团注意对他们进行政治思想工作，使他们互相尊重，形成了一种尊师爱徒的新的"师徒"关系。这种培养第二代的作法，今后仍是应当提倡的。但是，也出现了另外的情况：有的旧艺人根本没有更多的时间和精力教艺，但为了追求个人名利，到处收徒，不但在本剧种，甚至扩大到其它剧种广收"门徒"，借以提高个人威信，企图广为建立封建的师徒关系；有人自称要三千弟子满天下。而有些演员拜师，也不是为了学艺深造，只是虚图其名，以贴标签为荣，目的在于提高自己的"身价"。对于这样一类拜师收徒的错误思想和做法，有的文化部门，不但不加以注意，反为其举行排场宏大的仪式，请客送礼，并在报纸上大加宣传，给社会留下不良影响。为此，我们通知各地，今后拜师收徒，必须强调实际教学效果，以少而精的原则，不能徒负虚名；拜师方式必须精简朴素，切忌大摆排场。对某些艺人借"收徒"之名，壮大个人声势，发展个人名利思想，变成一种封建主义的关系，请予严加控制。

1963年6月25日

湖南省文化局转发文化部
关于各地剧团积极配合当前阶级斗争
和社会主义教育运动大力上演反对封建迷信、
反对买卖、包办婚姻的剧目的通知

1963年9月29日　　文艺字第53号

兹转发文化部63年8月27日文艺平字第1377号通知，请各地文化部门认真研究执行。各地剧团，除了上演各种反映阶级斗争的剧目以外，还应该大力上演各种反对封建迷信、反对买卖婚姻和其他不合理的婚姻关系的剧目。

现除转发文化部推荐的以反封建迷信、反对买卖婚姻为内容的剧目名单以外，我局又补充了一些剧目（名单略），供各地上演参考。此外各地剧团对于这一类题材也应积极组织创作、改编、整理、上演，并作好宣传评论工作。在上演这类戏的同时，要防止出现提倡早婚的现象。

附　件：

中华人民共和国文化部
关于各地剧团积极配合当前阶级斗争和社会主义教育运动
大力上演反对封建迷信，反对买卖、包办婚姻的剧目的通知

（63）文艺平字第1377号

据各方面反映，近几年来，在城乡人民（尤其是农民）中，相面算命，驱鬼治病，烧香拜佛，求神问卜，以致修庙宇，塑菩萨，看风水等迷信活动又有所滋长；迷信职业者的活动又重新抬头。国内的反革命分子，地主富农分子和反动会道门，则利用群众的迷信心理，乘机进行罪恶活动，毒害劳动人民，扰乱社会治安，破坏集体经济，给社会主义事业造成很大危害。与此同时，农村中违反婚姻法的情况也相当严重，不少地区又重新出现了买卖婚姻关系；早婚、包童养媳、订娃娃亲等不合理的婚姻，也有所回升。上述现象，是当前我国整个阶级斗争的一个部分。这个斗争是长期的，复杂的，其中交织着人民内部矛盾和敌我矛盾。全国各地的剧团应当正视这种形势，积极配合当地打击阶级敌人利用迷信进行复辟活动和取缔迷信职业者的活动的斗争，结合社会主义教育运动，通过演出，向人民群众反复进行无神论和婚姻法的宣传教育，反对封建迷信思想，提高社会主义思想觉悟，从而帮助群众破除迷信，推动他们进一步贯彻执行婚姻法。为此，各地剧团，除了上演各种反映阶级斗争剧目以外，还应该大力上演各种反对封建迷信，反对买卖婚姻和其它不合理的婚姻关系的剧目，特别是在农村演出时，更须经常上演这类剧目，以加强这方面的宣传，使社会主义的思想阵地进一步得到巩固。

为了便于进行工作，我们特向你们推荐一批以反对封建迷信反对买卖婚姻为内容的剧目（名单略）。这批剧目都是过去创作和改编的保留剧目，在今天仍有一定的教育意义，可供各地剧团参考选择上演或经过整理改编后上演。

各地剧团过去如有这一类题材的优秀剧目，也应该加以选择，重新整理上演。

有条件的地区，最好能够组织一批剧作者，深入生活，根据当前的斗争形势和针对当前各种封建迷信、买卖婚姻的表现特点，创作出一批新剧本以适应各地剧团的需要。

此外，应该通知所属出版部门，并请当地电台、报刊积极配合，进行这类剧本的出版、宣传和评论工作，以加强这方面的斗争。

1963 年 8 月 27 日

湖南十三年来戏曲工作概况

解放以来，随着国家政治、经济形势的发展，我省戏曲工作也经历了一段复杂、曲折的道路，取得了很大的成绩，也产生了不少的问题。这些经验、问题都是值得很好地总结、研究的。最近，我们回顾了十三年来我省戏曲工作的基本情况，整理了这份材料，并对过去的成绩和问题提出了一些不成熟的看法。但由于我们的水平有限，所提的看法难免有偏颇或错误之处。因此，这份材料只能提供领导参考。

这份材料，试图从我省贯彻党的文艺方针这一角度，根据十三年戏曲发展的具体情况分为四个阶段加以叙述。

第一阶段 1949—1956

这一阶段，我省的戏曲工作可以说基本上是健康的、正确的，虽然其中也产生了一些问题，但在当时社会情况复杂、工作经验不足、干部水平不高的情况下，也是难免的。

解放初期，我省广大艺人与戏曲干部对新社会和整个解放事业表现了高度的热情。在火热的革命洪流里，他们以戏曲的武器来为革命服务。首先是普遍地上演了解放区来的《白毛女》、《赤叶河》、《九件衣》、《仇深似海》、《刘胡兰》、《闯王进京》……等等有着高度思想性的新剧目。以后，结合支援前方、抗美援朝、土地改革、民主改革等一系列的政治运动，新文艺工作者和戏曲艺人又热情的创作、改编上演了不少新剧目，其中较优秀的有现代戏《双送粮》、《张谦参军》、《田寡妇看瓜》，新历史剧《屈原》等。这些剧目的演出，使我省的戏曲舞台出现了崭新的面貌。

1951 年，政务院《关于戏曲改革工作的指示》下达之后，在全省戏曲界立即开展了"三改"——改人、改制、改戏的工作，结合"三反"、"五反"、民主改革等政治运动及举办戏曲艺人训练班、讲习会等等，宣传了党的文艺方针、政策，提高了广大艺人的政治觉悟和政治地位，在班社里铲除了剥削制度，建立了合作社性质的共和班制，艺人成了剧团的真正的主人，旧班社留下的不合理的制度先后取消，新制度先后建立并逐步健全；对传统剧目开始进行挖掘、纪录，并初步进行"去芜存菁"的整理工作，同时大力肃清舞台上的丑恶形象，舞台面貌普遍地出现较清新的现象。

解放初期，由于对"推陈出新"的方针体会不全面，加以某些剧团、剧场工作人员还没有根除资本主义的经营管理倾向，因而在戏曲工作中也曾一度在部分地区、部分剧团和部

分剧目演出中出现过一些不良倾向：

1．虽然对坏戏采取了必要的禁演手段，但涉及面有些过宽，甚至由于认识水平低而把一些较好的剧目也限制演出了。如：认为《打猎回书》的刘智远讨两个老婆，违反了婚姻法；认为《水淹七军》的关羽淹死了老百姓，有损英雄形象；认为《思凡》与宗教信仰自由有抵触等等。

2．以"旧瓶装新酒"的办法来"出新"，以致在舞台上曾出现过以古射今、今古同台、古人说今话等反历史主义的倾向。

3．搭桥戏、连台本戏一度盛行，大搞机关布景的现象一度相当普遍，丑恶的舞台形象也一度出现。长沙市艺联剧团演出《牛郎织女》，不仅真水上台，女演员还戴着乳罩在台上洗澡。1952年上半年，衡阳市戏曲舞台上竞相演出《西游记》、《湘子传》、《云三娘》、《火烧红莲寺》等搭桥连台本戏。

4．新文艺工作者、戏曲干部与艺人之间还较普遍的存在着不团结的现象，前者片面地认为后者觉悟低、文化低、思想保守，后者认为前者不懂戏曲，是门外汉。

以上这些，多少影响了戏曲工作的正常进行。

1952年全国第一届戏曲观摩会演后，我省戏曲工作大大地向前推进了一步。这是由于通过全国会演，广大艺人和戏曲干部进一步明确了"百花齐放、推陈出新"的方针，对于传统戏曲的尊重和对于戏曲艺人的爱护，被提到了"爱祖国"的政治高度，肯定了传统戏曲中的人民性和现实主义精神，批判了粗暴、保守和反历史主义的错误倾向。周扬同志在会演大会上的总结报告澄清了对于神话与迷信、爱情与色情、封建性与人民性、历史唯物主义与反历史主义之间的混乱看法，并给大家提出了创造民族新戏曲的方向。根据大会精神，反复学习了政务院的指示和周扬同志的报告。我省文化行政领导部门对已往的戏曲工作进行了全面的总结，不少地区的戏曲干部还向当地艺人作了公开的检查。这不仅对已往工作中的成败作了正确的估价，找出了改进工作的办法，也密切了戏曲干部与艺人的关系。

根据本省的实际情况，在剧目工作上，一方面批判了专搞搭桥戏、追求机关布景、粗制滥造的资本主义的单纯营利观点，进一步肃清了丑恶的舞台形象；一方面批判了对于民族戏曲遗产的虚无主义态度和乱禁、乱改的粗暴作法。具体措施除了利用戏改会主办的《湖南戏曲》和报纸进行评论外，还有如下几项：

1．1953年初，参加全国会演的中南戏曲代表团随带得奖剧目来省演出，省文化局组织本省重点县、市剧团主要演员与戏曲干部来省观摩；1954年，本省组织参加赴朝慰问团的艺术代表团在赴朝前与回国后先后巡回本省重点城市演出。这些演出，不仅使优秀剧目得到了普遍的推广，起到了抵制坏戏上演的良好作用，而且对各地在整理传统剧目工作的观点、方法上起了示范作用。因而连台戏、机关布景迅即敛迹，上演优秀剧目、整理传统

剧目蔚然成风。

2．在全省重点城市搞了十个民营公助剧团，除了在经济上给以适当补助外，并分派专职干部到团进行业务辅导。这些剧团，在丰富上演节目、提高演出质量方面起到了一定的示范作用和带头作用。

3．举办编导人员训练班，调集戏曲干部和剧团编导与主要演员进行学习。受训人员经过短期学习，政治、业务水平均有不同的提高，成为各地区、各剧团的主力，保证了工作的健康进展。

4．1955年举办了全省第二届戏曲观摩会演（1952年举办第一届观摩会演，主要是选拔参加中南区、全国第一届观摩会演的节目）。在正式会演前八个月，省里即组织了戏曲工作力量（包括编、导、音各方面人员），以辅导组形式下到各专区（市），协助当地进行传统剧目的摸底排队，挖掘整理和现代戏的创作、排演工作。由于这样，省二届会演中出现了如《昭君出塞》、《祭头巾》、《打鸟》、《拨火棍》、《牛皋毁旨》、《九子鞭》、《审假旨》、《韩梅梅》、《中秋之夜》……等数十个优秀剧目。

此外，在批判搭桥戏和机关布景的同时，还出版了《湖南地方戏曲丛刊》二十一集，推广了数十个优秀剧目；纪录、绘制了一批传统剧本、音乐曲牌、脸谱，积累了研究资料；省湘剧团以及零陵、武冈、岳阳等地剧团先后设立了小演员训练班，培训接班人，使戏曲队伍不断壮大。更重要的是1952年和1954年先后两次组织戏曲艺人修整洞庭湖，1953年组织艺人赴朝慰问演出，使不少艺人的政治觉悟飞速提高。董武炎、彭俐侬、谭保成、余福星、邱吉彩、谢美仙等人先后加入了党的组织，成为各个地区、各个剧团的骨干。部分剧团成立了党组织。

在这一阶段，我们认为：禁演坏戏，大力加强对传统剧目的挖掘、整理，鼓励上演现代戏等等做法，都是对的。总的看来，基本上正确地贯彻了方针、政策，培养了干部，提高了艺人，全省戏曲事业有巨大而崭新的发展。所产生的一些问题，我们认为这是戏曲工作者对方针、政策由不明确到比较明确的过程中难免的。能及时得到改进，也正是逐步深入贯彻了方针、政策的结果。

第二阶段　1956—1958

这阶段内，社会上的阶级斗争处于高一阵的时期，资产阶级右派向党猖狂进攻，我们对于这种阶级斗争形势缺乏敏感，在“百花齐放、推陈出新”方针的贯彻上，存在着右倾思想，因而我省戏曲舞台上曾经一度出现极为混乱的局面。

1956年秋，省里召开了剧团工作会议，会议是想解决当时上演剧目贫乏的问题，艺人与剧团的救济、安排问题，以及剧团的经营管理问题。现在看来，这次会有它的积极的一面，比如在全省广泛地开展传统剧目挖掘、整理的工作，和对艺人、剧团的救济、安排以及

交流经营管理经验方面所做的工作，都是应该肯定的。同时挖掘、整理工作也的确取得了一些成绩，比如复活了两个行将淹没的剧种——桂阳湘昆与丝弦戏，挖掘了一些几将失传的剧本与音乐曲牌等等。但是，由于这次会议主要贯彻中央剧目工作会议的精神，指导思想有些右倾，因而没有正确地贯彻好“百花齐放、推陈出新”的方针，会议虽然提出了“丰富上演剧目，提高演出质量”的正确口号，但对当时产生上演剧目贫乏，演出质量不高的原因没有全面分析，单纯抓住扩大上演剧目这一点，着重批判了清规戒律的一面，大力号召开放剧目。在会议中介绍了“鬼戏”《李慧娘》的整理经验，又组织演出《斩经堂》等思想内容有害的戏，而且评论中颇多赞赏。这样便忽视了戏剧的教育作用和政治标准，助长了保守思想与脱离政治的倾向。会后接着开展挖掘、整理工作。首先是省与长沙市共同组成“长沙市戏改办公室”，派出辅导组驻长沙市各剧团，通过经营管理等一系列的工作大抓挖掘、整理。随即各地也以传统剧目展览月、展览旬的形式大力挖掘传统。开展这一工作的目的，本来是扩大丰富上演剧目，借以满足群众要求、提高剧团上座率、改善艺人生活。但由于在指导思想上不是通过挖掘、继承，发展传统艺术，推“陈”出“新”，上演新的剧目，来达到上述目的，而是只要挖出剧目来满足上演需要就行，放弃了政治标准与政治影响，因而运动的开展也是不健康的。主要缺点是：重视古老剧本的挖掘而忽视舞台艺术的全面挖掘，单纯挖掘而很少整理，更重要的是挖掘的优秀剧目少而坏戏多，并且公开演出，影响极坏。比如长沙市便演出了如《杀蔡鸣凤》、《书房调叔》、《报饭恩》等思想内容有害、舞台形象丑恶的戏，并且博得了评论界的一些称赞。

这时，正是右派兴风作浪之际，种种右派谬论不断散发，部分艺人和戏曲工作者受到影响，思想模糊，方向不明，对于剧目也失去了鉴别能力；有的艺人发展了资本主义经营思想，迎合当时社会上由于右派掀起的一股黄色的、黑色的欣赏趣味。于是坏戏大量出笼，而以长沙市最为混乱，严重影响到其它各地。在中央文化部开放禁戏以后，《杀子报》、《大劈棺》、《香山记》等禁戏也普遍泛滥起来。优秀的传统剧目愈来愈少，现代戏更已绝迹，舞台十分混乱。

由于上述原因，在 1957 年底的省戏曲汇报演出中，“鬼戏”多至七出，其中如《虹霓关》、《阴阳扇》等毒素尤重，其它尚有《比干剖心》、《芦林记》、《烂柯山》等思想内容不健康的剧目。演出中出现的优秀剧目，《拜月记》、《大砍樵》是 1956 年初即已着手整理的早期作品，《三里湾》是汇报演出进行中临时抓出来的，其它便只有《牧鸭会》、《打差算粮》、《两狼山》等少数几个了。

第三阶段　1958—1961

这一阶段，我省的戏剧工作的主要问题是向“左”摇摆。

1958 年我省国民经济开始全面大跃进，良好的政治、经济形势鼓舞了戏剧界，促进了

戏剧事业的发展。当时戏曲界的基本情况是：清洗了右派和坏分子，纯洁了队伍；戏曲工作者在政治思想上有着很大的进步；对党的文艺方针政策有了更明确的认识；舞台上现代剧目逐渐增多；新生力量不断涌现。这种良好的局面为戏剧事业的更大发展和繁荣提供了极有利的条件。但是，由于我们对党的"两百"方针缺乏正确的认识，又没有正确地把握当时的形势，因之，戏剧工作又逐渐出现了"左"的偏向。当然也取得了一定的成绩。

我们认为，这一段的主要成绩有三点：

1．初步取得了一些现代戏的创作成绩和经验。随着反映现实生活的《三里湾》、《战鼓催春》的上演和推广，全省出现了创作、演出现代戏的高潮。其中出现的优秀剧目有：《黄公略》、《山乡巨变》、《炊事员的风波》、《我的一家》等；并且还摸索到一些如何运用戏曲形式反映现实生活的经验。这些经验，过去仅为少数经常上演现代戏的剧团所掌握，现在许多剧团都在不同程度上掌握了。

2．新生力量不断涌现。1958年以来，在全省崭露头角的青年演员，如左大玢、唐钟碧、杨丽华等人便是，编剧和评论工作者，如王振球、李怀荪、李果仁等人便是。

3．促进了戏曲舞台的艺术革新。由于戏曲有了新的思想内容，在艺术形式上也就有了不少新的创造。比如表演方面对传统程式的灵活运用和新程式的创造；音乐上唱腔和伴奏的革新等等便是。这种全面革新的观点比1956年以前是更为明确了。

以上成绩的取得，是由于这一段采取了一些比较正确的措施：1958年8月省里召开了现代戏座谈会，总结、介绍、推广了现代戏创作经验，年底又举行了现代戏展览演出。1959年召开了全省青年演员座谈会，1960年又举行了青年演员会演。以上的座谈会和会演，是及时的、必要的，对现代戏的创作、青年演员的培养、舞台艺术的革新都起了一定的推动作用。

虽然这一段取得了一些成绩，但出现的问题是比较多而且突出的。我们认为，这一段较严重的问题有这样几点：

1．对待传统采取虚无主义态度。认为传统是"死人骨头"，谁要学习、整理和上演传统戏，就批判是"啃死人骨头"。而不是引导大家以推陈出新的正确态度来对待传统。这样一来，使许多戏曲工作者特别是青年普遍产生了轻视传统的思想，有个时期许多演员连练功也废弃了。

2．片面地强调创作和演出现代戏。"以现代戏为纲"的错误口号在我省很流行。也不分剧种、剧团的具体情况，不恰当地规定上演现代戏的指标，各地大搞"现代戏运动月"，百分之一百地上演现代戏，观众要求加演一出传统小戏也不行。剧目不够，就粗制滥造，严重地影响了现代戏的质量，破坏了现代戏的威信。

3．对"为政治服务"、"古为今用"的理解狭隘。似乎只有"演中心，唱中心"才是为政治服务，把上演剧目限制在很小的范围内，最后甚至演绎出"非中心不演，非中心不唱"的

错误口号。对待历史剧，则没有很好地掌握历史唯物主义观点，把"古为今用"错误地理解成"以古射今"、"以今代古"。如省湘剧院演出的《卧薪尝胆》，剧中就表现了"劳武结合"、"全民皆兵"、"大炼钢铁"、"干部下放"等等今人思想。

4．"百花齐放，百家争鸣"方针和知识分子政策贯彻的差。几年来很少开展学术争鸣活动，对学术、艺术、剧目问题不是更多地采取探讨、研究、实践、竞赛的办法促进其发展、繁荣，而多采取行政命令的办法。在知识分子政策方面，只强调改造，忽视了团结、教育，因而名老艺人、知识分子心情不够舒畅，积极性不高，对工作影响很大。

产生以上问题的原因是多方面的：由于水平不高，划不清政治问题、思想问题、学术问题、艺术问题之间的界限；思想方法主观片面；工作方法简单粗暴，等等。但是，最主要的还是对党的方针、政策没有正确的认识和没有正确的贯彻执行。

第四阶段　1961年全国文艺座谈会——1962年底

1961年全国文艺座谈会后，我省进一步贯彻"两百"方针与知识分子政策，纠正了1958年以来简单、片面与粗暴的缺点，改善了各方面的关系，调动了积极因素，学术争鸣空气开始浓厚起来，对传统戏曲艺术也进行了普遍的挖掘与继承，全省各地上演的剧目也较以前丰富了。但是1962年中由于社会上阶级斗争的影响，以及挖掘传统工作产生了一些副作用，致使上演剧目曾经一度出现混乱的现象，这种混乱现象较快地得到了纠正。因而这一阶段，"百花齐放，推陈出新"方针的贯彻虽有缺点，但基本上是平稳、健康的。

贯彻"两百"方针与知识分子政策所做的工作主要有如下几点：

1．组织传达和座谈了广州会议、全国文艺座谈会的精神；又派出工作组到专、市调查方针贯彻情况，促进方针的贯彻。

2．改善领导方法与领导作风，促进学术争鸣的开展，特别是在组织剧目创作上改变了过去包办代替的方法，发挥作者的积极性，组织作者深入生活，改善各方面的关系。

3．组织力量大力挖掘传统艺术。通过挖掘工作，在克服缺点、调动各方面的积极因素、继承传统艺术、繁荣剧目创作等方面，起到了一定的作用。在挖掘、继承传统上，不仅是对祁剧与长沙花鼓戏艺术进行了系统的挖掘和整理，对湘剧、常德汉剧、辰河戏等剧种的剧本进行系统的抄录或付印，而且青年演员普遍地继承了一些较为优秀的传统节目，加强了基本功训练，老艺人大大地发挥了积极性，为进一步繁荣我省戏剧事业打下了很好的基础。

这时存在的问题主要是部分戏曲工作者由于对"两百"方针和"文艺八条"理解不深或片面理解，保守思想又有所抬头，片面强调艺术规律，强调艺术性而忽视政治性；对戏曲传统过多地强调了它的民主性，以致把某些思想内容有问题的戏当成好戏；过多地强调了剧种的独特风格，以致把某些缺点当成特点。于是，在挖掘传统时公开地演出了如《莫成替

死》之类的坏戏，并博得一些人的赞赏；对于一些低级、庸俗、恶劣的表演技巧如流鼻涕之类，也有人大加吹嘘。在评论工作上，旗帜不鲜明，应当鼓励的没能得到充分鼓励，应当批判的没有批判，对于一些只是容许存在而不应提倡的作了较多的鼓吹。这种保守思想的抬头，加上1961年以来社会上阶级斗争激烈，戏曲界也严重地受到资本主义思想的影响，因而1962年以来不少剧团的上演剧目都颇为混乱，一些久未上演的坏戏又相继出笼。比如宣扬封建迷信、舞台形象恐怖的《黄氏女游阴》、《活捉三郎》、《鬼打贼》等"鬼戏"；宣扬神仙道法、引人想入非非的《济公传》、《湘子传》、《宏碧缘》等剑侠、神怪戏，以及某些表演色情的戏和连台、搭桥戏，都有演出。

在党中央八届十中全会公报发表以后，我省对于戏曲界这种阶级斗争的反映也引起了注意。从1962年10月份对于《火烧红莲寺》的批判开始，接着又组织部分剧团优秀剧目交流演出及座谈，又有省文代会和省文化工作会的召开，强调了戏剧的政治思想内容和艺术革新，这种混乱现象基本扭转。

湖南省戏曲研究室

1963年12月13日

湖南省文化局
关于调整省、市剧团演出票价的通知

(64)文艺字第46号

省属各剧团、院、各剧场、长沙市文化局、市属各剧团、各剧场：

为了适应当前国民经济发展形势和人民生活水平，进一步扩大现代戏的宣传、教育，应当满足广大的工、农、兵观众看戏的要求，我们参照广州、南宁、武汉、南昌等地现在票价情况及过去省、市剧团票价的历史情况，兹将省、市剧团在长沙市上演的票价重新调整如下：

(一) 省湘剧、花鼓、歌舞、京剧、话剧、祁剧院(团)由原来的四、五、六角调整为三、四、五角；

省曲艺团维持原有二角、三角不变；

省木偶皮影剧团由原来的三角、四角调整为二角五分、三角；

省戏校实习演出票价为二角、三角。

(二) 长沙市属剧团(曲艺除外)由原来的三、四、五角调整为三角、四角二种；市曲艺团二角、二角五分。

（三）外地剧团演出的票价，由剧场和演出单位商定报省、市文化局批准。

（四）本省专（市）、县剧团来长沙演出，最高勿超过三角、四角，具体票价由剧场与演出单位商定报省、市文化局批准。

以上各项从1964年10月1日起实行。

湖南省文化局

一九六四年九月十六日

抄送：省委宣传部、省人委文教办、省物价委员会，各专、州、株洲市文化科（局）

湖南省文化局
关于立即停止购买和使用周信芳等人的唱片和一切宣扬封建主义、资本主义思想毒素唱片的紧急通知

（66）文艺字第123号

各专（州）市文化（教）科（局），湘潭、衡阳、常德等市文化（教）科（局），华容县、郴州、洪江镇文教科，省戏工室、省直属剧团、省戏剧学校：

我局（66）文艺字第113号《转发文化部〈关于继续出版和发行京剧资料唱片的通知〉》，摘录了文化部去年五月《关于购买京剧资料唱片的通知》中提到的二十一名京剧老生演员的名字，其中有周信芳。此通知发出后，报上发表了方泽生《〈海瑞上疏〉必须继续批判》一文，揭露了周信芳反党反社会主义的真面目。我们已向文化部发出电报，要求将周信芳等二十一名演员的唱片全部停止发行。各地文化部门、剧团和有关单位，应立即停止购买反党分子周信芳的唱片（其他演员的唱片是否购买，待文化部电复后，再行通知）并彻底清查已购买的周信芳等反动分子的唱片和一切宣扬封建主义、资本主义思想毒素的唱片，收存管理，严禁使用。

湖南省文化局

一九六六年六月十一日

抄送：各专区戏工室，黔阳专区、郴州专区、自治州、湘潭市、华容县、洪江镇各京剧团，省文联剧协、音协，湖南师院艺术系

湖南省革命委员会政治工作组
关于认真做好学习、普及革命样板戏工作的通知

湘政字(70) 029 号

最 高 指 示

文艺为工农兵服务，为无产阶级政治服务，为社会主义服务。

我们的提高，是在普及基础上的提高；我们的普及，是在提高指导下的普及。

各地(市)、县革命委员会政治工作组：

在毛主席的无产阶级文艺路线的指引下，江青同志亲自培育的革命样板戏，突出地宣传了战无不胜的毛泽东思想，热情地歌颂了中国人民的革命斗争，成功地塑造了中国共产党领导下的工农兵的英雄形象，是鼓舞和推动广大革命人民在无产阶级专政下继续革命的强大的精神武器。为让广大工农兵都能看到革命样板戏，必须大力普及革命样板戏。

为了做好学习、普及革命样板戏的工作，现通知如下：

一、各地要深入学习毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》及《人民日报》七月十五日短评《做好普及革命样板戏的工作》，深刻认识普及革命样板戏的重大意义。这是关系到巩固和扩大无产阶级文艺革命胜利成果的大问题，是关系到无产阶级在文化领域里对资产阶级实行全面专政的大问题。各地应使学习、普及革命样板戏的过程，成为活学活用毛泽东思想的过程，成为深入开展革命大批判的过程，成为演革命戏、做革命人的过程，从而推动文艺战线斗批改的深入发展，用毛泽东思想进一步占领和彻底改造文艺阵地。

二、凡是发表了剧本的革命样板戏，各专业剧团和工厂、农村、部队、学校的业余文艺宣传队，都可以演出。不具备条件的，不要勉强演出全剧，但可以演出选场、片断和唱段。在不损害革命样板戏的前提下，乐队编制、服装质料、灯光布景、道具和难度较大的表演动作(主要指武打、舞蹈的技巧)等方面，可以根据自己的条件，灵活掌握。业余文艺宣传队要坚持业余和节约闹革命的原则，提倡艰苦奋斗的作风，反对妨碍生产和求铺张、讲排场的做法。清理阶级队伍、整党等工作没有做完的文艺单位，应继续认真地做好这些工作。

三、各地学习、普及革命样板戏，要树立高度的政治责任感，采取严肃认真的态度，要严格按照《红旗》杂志发表的剧本演出，不许作任何篡改；要刻苦学习，反复排练，不断提高演出质量；要突出无产阶级的英雄形象。反面人物的片断和唱段不得单独演出。要提高革命警惕性，防止阶级敌人乘普及革命样板戏之机，破坏革命样板戏。

四、在学习、普及革命样板戏中，要坚决贯彻毛主席"古为今用"、"推陈出新"的方针，不仅京剧团、队可以学习、演出革命样板戏，其他剧种的团、队，也应认真学习，积极创造条件，发扬革命精神，大胆试验移植，使学习、普及革命样板戏的过程，成为戏剧革命的过程，以赋予其他剧种以新的生命。那种不重视戏剧改革，随意取消和改变剧种的作法是不妥当的。

五、为了普及革命样板戏，要求各专业剧团积极上山下乡巡回演出，定期深入工矿、农村、部队，送戏上门，广泛宣传。必须坚持为工农兵服务，向工农兵学习，和工农兵相结合，不断改造世界观；并认真做好对业余文艺宣传队的辅导工作。

六、加强对普及革命样板戏的领导。各地主要负责人要亲自审查演出，把好政治和艺术质量关；要组织专门力量，逐步地做好各项工作。省里决定在适当时间举办普及革命样板戏的学习班和专业剧团学习革命样板戏会演。各地应认真准备，抓好典型，及时总结经验，以指导学习、普及革命样板戏的群众运动，并将学习、普及革命样板戏的情况和经验，随时上报省革命委员会政工组文化组。

以上通知，希各地认真执行。

湖南省革命委员会政治工作组

一九七〇年七月二十六日

发：各县

湖南省革命委员会政治工作组
关于举行全省专业剧团学习革命样板戏会演的通知

湘政字(70)039号

各地(州)市革命委员会：

在伟大领袖毛主席无产阶级革命文艺路线的指引下，在学习《人民日报》七月十五日短评的基础上，我省迅速掀起了一个普及革命样板戏的热潮。为了总结交流经验，更好地学习、普及革命样板戏，加强文艺队伍的"两化"建设，推动文艺战线斗批改的深入发展，充分

发挥革命文艺“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的战斗作用，特定于今年十月中旬（具体时间另行通知），在长沙市举行全省专业剧团学习革命样板戏会演，并召开文化工作会议。现将有关事项通知如下：

一、会演的内容

学习、演出发表了剧本的革命样板戏，以演全剧为主，也可以演出选场、片断或唱段；演京剧，演歌舞，或用地方剧种移植演出均可。

二、会演的条件

各地区应在举行全区选拔演出的基础上组成代表团，必须由经过“清队”和整党的专业剧团所组成，名额不超过八十人，演出一个晚会；没有剧团参加会演的县、市，可派两名观摩代表参加所属地区代表团（不占名额）。

三、会演的经费

省会演经费由省文化经费内支付，地区选拔演出经费和各代表团参加省会演所需经费以及来往长沙的车（船）费，均由各地区革委会统一安排解决。

四、要　求

1. 高举毛泽东思想伟大红旗，突出无产阶级政治，把会演筹备工作和当前中心任务、普及革命样板戏、文化战线斗批改紧密结合起来，使筹备工作的过程，成为活学活用毛泽东思想的过程，成为深入开展革命大批判的过程，成为大力普及革命样板戏的过程，成为演革命戏、做革命人的过程。

2. 切实加强领导。各地要指定专人负责主持会演的筹备工作，要搞好选拔演出，要抓好典型，及时总结经验，凡报省的典型材料，应逐级严格审查，防止差错。各代表团赴省会演时，应由地革委会政工组负责人带队。

3. 会演期间召开全省文化工作会议，各地、县革委会主管文化工作部门的主要负责人参加；要求的各项材料，应切实准备好，于十月上旬报送我组文化组；并随时上报会演筹备工作情况和经验。

以上通知，希认真执行。

湖南省革命委员会政治工作组

一九七〇年八月二十四日

湖南省革命委员会文化局
关于举行地方戏移植革命样板戏调演的通知

湘文艺字(1974) 114号

各地、市、州革命委员会文化局:

为了进一步贯彻全国部分省市自治区文艺调演的精神,总结交流学习、移植和普及革命样板戏,推动地方戏曲革命,搞好剧团革命化建设的经验,经省委批准,定于一九七五年二月十八日至三月四日,在长沙举行全省地方戏移植革命样板戏调演。现就有关问题通知如下:

一、这次调演,只选取全省有代表性的十五个主要地方剧种(详见附件)参加。考虑演出时间不宜太长和移植质量问题,原则上每个剧种演出一折移植的革命样板戏。省京剧团、湘剧团、花鼓戏剧团、歌舞团均参加调演,各演出一台移植革命样板戏。另调桃源县汉剧团演出一台移植革命样板戏。

二、调演的同时,举行地方戏曲音乐改革座谈会,着重研究地方戏曲音乐改革如何做到时代精神与剧种特色相统一的问题,各地区文化局长和戏曲音乐作者各一名参加。

三、请各地接此通知后,抓紧进行准备。要本着"精兵简政"的原则,尽量压缩参加调演的人数,迅速组成代表队,确定剧目和人员,于本月底报我局。要学习革命样板戏严肃认真,精益求精的精神,反复加工参加调演的节目,提高移植和演出水平;移植和演出质量由各地自己把关;参加调演节目的唱腔设计本,一式一百份,于调演时带来,交省调演办公室。要认真总结参加调演的剧团学习马列著作和毛主席著作,深入工农兵,改造世界观和艺术观;遵循"古为今用"、"推陈出新"的方针,学习革命样板戏的经验,从塑造无产阶级英雄典型出发,进行唱腔、润腔和器乐改革以及移植过程中两条路线斗争等方面的情况,于明年一月二十五日前一式二十份报送我局。

四、为了研究调演和戏曲音乐改革座谈会的一些具体问题,一月二十五日至二十六日召开一次预备会,各地区派一位负责演出事宜的同志参加。

附:各地参加调演的剧种

湖南省革命委员会文化局

一九七四年十二月十七日

报:国务院文化组,省委办公厅,省委宣传部,省计委

发：各地区革命委员会文化局，省直各剧团，省文艺工作室，省艺校筹备办，省人民出版社，省新闻图片社

抄送：省机关事务局、广播事业局、财政金融局、新华社湖南分社、湖南日报社

附：

各地参加调演的剧种

长　沙　市：湘剧一折　花鼓戏一折
株　洲　市：花鼓戏一折
岳阳地区：巴陵戏一折
益阳地区：花鼓戏一折
湘潭地区：湘剧一折
常德地区：汉剧二折　荆河戏一折
邵阳地区：祁剧一折　邵阳花鼓戏一折
零陵地区：祁剧一折　零陵花鼓戏一折
衡阳地区：祁剧二折
郴州地区：湘昆剧一折　桂阳湘剧一折
黔阳地区：辰河戏一折　花灯戏一折
自　治　州：阳戏一折
桃源县汉剧团：演出一台晚会
省京剧团：演出一台晚会
省湘剧团：演出一台晚会
省花鼓戏剧团：演出一台晚会
省歌舞团：演出花鼓戏移植《沙家浜》的交响音乐

湖南省革命委员会文化局
关于贯彻中央52号文件精神的请示报告

湘文报(1978) 44号

省委宣传部：

中共中央 (1978)52号文件转发山西省委和文化部党组关于晋剧《三上桃峰》事件报

告的批示，为《三上桃峰》事件平反，意义重大，大快人心。

一九七四年初，“四人帮”及其亲信于会泳等人制造了所谓《三上桃峰》事件，随后又在全国范围内开展“批判文艺黑线回潮”，这是“四人帮”利用批林批孔，另搞一套，进行篡党夺权阴谋活动的组成部分。《三上桃峰》事件，当时轰动全国，影响所及，远非文艺战线；一时间，全国范围内冤案迭出，谈“马”变色，“牛”也遭殃。一九七四年三月三十日，于会泳在国务院文化组召开的批判《三上桃峰》的大会上，就指名攻击：湖南的《还牛》是和《三上桃峰》一样为刘少奇翻案的大毒草。当时有所谓“南牛北马”之称。

《三上桃峰》事件在我省的影响是很大的。在当时的情况下，由于“四人帮”伸向湖南的黑手唐忠富、章伯森、胡勇、叶卫东等及其资产阶级帮派骨干孙云英、张瑞同一伙的推波助澜，一九七四年三月八日（初澜《评晋剧〈三上桃峰〉》的黑文于二月二十八日发表在《人民日报》），即由省委宣传部组织召开了有一千八百多人参加的批判《三上桃峰》大会，会上批判《三上桃峰》的同时，还点名批判了花鼓戏《还牛》、《两张图纸》、《园丁之歌》和报告文学集《风呼火啸》；一九七四年三月，下发了经省委批准的省文化局报省革委会的《关于文艺批判问题的意见》，要求批判《三上桃峰》，“联系实际，批判《还牛》、《园丁之歌》、《风呼火啸》等坏戏、坏书”，“批判《不平静的海滨》”（山东省创作的戏，当时我省有的地方上演过），“各有关文艺单位要对各类作品重新审查，凡发现坏作品，都要……严肃地进行批判。”“对《园丁之歌》、《还牛》、《风呼火啸》、《三〇二号案件》（即《不平静的海滨》）等戏剧和书籍停止演出和发售。”《湖南日报》、《湘江文艺》、《工农兵文艺》等报刊，均转载了初澜《评晋剧〈三上桃峰〉》的黑文，并组织发表了一些表态批判文章；《湖南日报》、《工农兵文艺》还发表了批判《还牛》、《园丁之歌》、《风呼火啸》的文章，《湘江文艺》发表了批判《园丁之歌》的文章。湖南人民出版社出版了《评晋剧〈三上桃峰〉》、《彻底批判湘剧〈园丁之歌〉》的专集。地县和许多基层单位也召开了批判会，有的地县写的作品，如衡东一九六四年创作演出的《卖猪记》，在本县曾被捕风捉影地受到株连，成了“南牛北马衡东猪”。

特别应当指出的是：“四人帮”在湖南的帮派势力按照初澜黑文中“有人批准、有人支持”的腔调，别有用心地抓住《园丁之歌》大作文章，狂叫要“揪《园丁之歌》的后台”，明目张胆地把矛头指向华国锋同志。

以上情况说明，《三上桃峰》事件在我省的流毒和影响是很严重的，极为恶劣的。

为了认真贯彻执行中央52号文件精神，彻底批判“四人帮”及其亲信于会泳制造《三上桃峰》事件的罪行，肃清其在我省的流毒和影响，现将我们的打算和建议报告如下：

总的要求：认真学习传达中央批示精神，紧密联系我省实际情况，把对“四人帮”制造的《三上桃峰》事件的揭发批判，作为揭批“四人帮”斗争第三个战役的一个内容，深入批判“四人帮”的反革命修正主义路线，肃清它在文艺战线的流毒和影响，进一步调整党的文艺政策。

具体作法是：

1. 本月十三日前，已在省直文化系统全体干部职工大会上及时传达了中央文件精神，拟于二十五日前，召开一次批判大会，结合我省实际，批判“四人帮”的罪行，建议宣传战线也召开一次这样的大会。

2. 十月初，在长沙召集各地、市文化局负责人，利用一、二天时间传达中央文件精神，汇报各地当时受《三上桃峰》事件影响的情况，讨论研究解决问题的办法。

3. 在开展群众性判批的同时，组织重点批判文章，供报刊发表。建议宣传部召集湖南日报、省电台、湘江文艺等报刊新闻单位负责人作具体安排。

4. 依靠各级党委的领导，对全省受《三上桃峰》事件牵连和影响而被批判错了的作品、作者，予以平反和昭雪，进一步落实党的政策。

5. 正确处理两类不同性质的矛盾，区别不同情况，对“四人帮”在我省的帮派势力利用《三上桃峰》事件兴风作浪，诬陷革命领导干部，进行篡党夺权的罪行，必须彻底清查批判；但对当时报刊发表批判文章的一般作者、编辑人员及批判会的一般组织者、发言人，一律不追究政治责任。

以上报告当否，请批示。

湖南省革命委员会文化局

一九七八年九月十四日

湖南省革命委员会文化局 关于恢复上演我省第一批优秀传统剧目的通知

湘文发(1978)62号

各地(市)、县文化局：

为贯彻执行英明领袖华主席关于“文艺战线当前的重要任务，是认真落实毛主席关于调整党内文艺政策的指示，整顿文艺工作，迅速改变‘四人帮’破坏造成的缺少各种文艺作品的状况，扩大文艺节目，丰富文化生活”和“有些好的传统戏要保留，要走群众路线，要经过群众讨论”的指示精神，经省委批准，我省第一批恢复上演的优秀传统剧目有：

刘海戏金蟾(花鼓戏)、大破天门阵(湘剧)、断桥(湘剧)、盗草(湘剧)、拨火棍(湘剧)、柜中缘(湘剧)、醉打山门(衡阳湘剧)、祭头巾(常德汉剧)。

以上八个剧目，省剧团对其中的有些地方和个别文字已作了一些修改，各地上演时，

应以省审定的剧本为准。另外，在恢复上演优秀传统剧目的过程中，各地应注意掌握在整个演出剧目和演出场次的安排上，要努力突出革命现代戏的主导地位。

以上通知，望各地遵照执行。

湖南省革命委员会文化局

一九七八年九月十九日

发：省戏工室、省直各剧团、省演出公司、省文化馆、省艺校

抄报：文化部、省委宣传部

抄送：省广播局、湖南日报社、省文联

湖南省革命委员会文化局
关于举行全省专业剧团戏剧创作节目会演的通知

湘文发(1979)12号

各地、市、县文化(教)局，省直各剧团、省戏工室：

为搞好建国三十周年文艺演出，经省委批准，于一九七九年五月二十二日至六月七日在长沙举行全省专业剧团戏剧创作节目会演。

每个地区挑选一台优秀剧目参加会演，有优秀歌舞节目的地方，可在三月底以前将节目上报，由省派人初选。参加省会演的剧目，要经过演出考验，受群众欢迎的。可以从去年分片会演优秀节目中加工提高，也可以是没有参加会演的节目，均经各地(市)委审定。省直各演出单位，经评选后，择优参加会演。

参加会演的人数，一台节目不得超过六十人，代表队由地市文化局负责人带队。

为鼓励创作，繁荣创作，将对参加这次会演的剧目进行评奖、计分。剧本创作奖：大戏一等奖奖金二百元，二等奖一百元；中、小戏一等奖一百元，二等奖五十元；导演奖四十元；演员一等奖三十元，二等奖二十元；舞美设计奖三十元；音乐创作奖三十元。另外，集体演出奖：大戏一等奖二千元，二等奖一千元；小戏一等奖一千元，二等奖五百元。歌舞的奖励另定。请各地(市)代表队组织一个有编导演、音乐、舞美等人员参加的评选小组，提出初步评选意见，交评奖领导小组评定。

请各地、市文化局接此通知后，抓紧进行准备工作。

湖南省革命委员会文化局

一九七九年二月十六日

抄报：文化部、省委宣传部

抄送：省广播局、湖南日报社

湖南省文化局
关于召开全省戏剧创作规划会议的通知

湘文函（1980）15号

各地（州）、市文化局，省直文艺单位：

为了落实一九八〇至一九八二年全省戏剧创作规划，根据中央和第四次文代会精神，进一步明确创作思想，加强对戏剧创作的组织和领导，定于二月底在长沙召开全省戏剧创作规划会议，请派一位主管戏剧创作的负责同志出席。会期六天，具体时间及地点另行通知。

为了把会议开好，请按照去年十月全省艺术科长会议布置的做法和步骤，抓紧由下而上地把规划草案订好。已订出规划但不够完善的，也请进一步补充修订。规划要充分扩大题材范围，提倡题材、体裁、形式、风格的多样化，注意把戏曲现代戏、新编历史剧的创作和传统剧目的整理、改编结合起来。有的大剧种，还应在一段时间内，把抢救、挖掘和整理传统放在主要地位。表现我国人民的优秀品质，赞美人民在革命和建设中所取得的伟大胜利，塑造四个现代化建设的创业者，真实地反映丰富的社会生活，表现时代前进的要求和历史发展的趋势，鼓舞人民群众积极进取、奋发图强的精神，是我们社会主义戏剧创作的首要任务，应当化大力量抓。要有重点，但不加限制，不定比例。规划一定要建立在作者所熟悉的生活的基础上，千万不要搞形式热闹而结果质量不高那种事了。在制订规划过程中，必须进一步肃清林彪、“四人帮”极左思潮的流毒，继续解放思想，同时也要引导作者敢于抵制各种错误思想，自觉地注意剧作的社会效果。一定要把作者深入生活作为规划的一项重要内容，积极帮助和组织、安排作者投身到伟大的四个现代化建设的洪流中去，熟悉人民的新生活。制订规划还要十分注意组织生活战斗在各条战线上的业余作者的创作。要把个人的计划与组织的保证措施统一起来，务求成为一个切实可行的规划。

湖南省文化局

一九八〇年一月二十九日

湖南省文化局
关于举办一九八〇年巡回演出戏剧季活动的通知

湘文发(1980)12号

各地(州)、市文化局、省直文艺单位:

为繁荣我省戏剧创作,鼓励、扶植优秀剧作的演出,丰富上演剧目,交流艺术经验,促进艺术表演质量的提高,定于今年秋季(九月至十一月)开展戏剧季活动。具体方案拟定如下:

一、参加戏剧季演出的主要为本省创编节目,包括创作的现代戏,新编的历史剧,以及整理改编的传统戏。题材力求丰富多样,形式、体裁、风格不拘。参加演出的单位限于专业剧团。届时,也适当邀请表演艺术上有较高成就的名、老艺人作示范表演,组织学习成绩优良的艺校学员汇报演出。

二、参加戏剧季的剧目,必须经过当地演出实践检验,确实受到观众欢迎,具有相当的艺术质量和演出水平。选定的办法是:由地、市文化局推荐,经省评选小组评议,与当地协商选定。

三、戏剧季演出办法,按照巡回演出的方式,对外售票公演,由省文化局安排两个省直属剧场,每台戏上演十场左右。特别受到观众欢迎的优秀剧目,可另外安排剧场,延长公演时间,反之,则缩短公演时间。

四、在戏剧季期间,结合开展各种业务活动,如举办编剧讲习班,召开编剧、表导演、音乐、舞美等各种座谈会,组织艺术交流,开展戏剧评论,总结创作经验。

五、对参加戏剧季的优秀剧目,一方面组织省内外巡回演出,扩大其社会影响,并进一步加工提高,精益求精;另一方面给予适当的精神和物质鼓励,择优颁发集体演出奖金。剧本奖另于年底评发。

六、戏剧季的组织领导:在省委宣传部的领导下,由省文化局成立戏剧季组织委员会,下设办公室负责日常组织工作,辅导工作由省戏工室负责。评选小组由省文化局请省委宣传部文艺处、省剧协、省戏工室等有关部门的负责同志和戏剧界的专门家组成。戏剧季期间,有关评论、艺术交流、学习和研究活动,由省剧协和省戏工室分别具体组织;有关演出事务,由省演出公司负责。

七、时间的大体安排是:三月份起评选小组陆续到各地观看推荐剧目;六、七月份,根据剧目加工、提高情况,复评确定上演剧目;九月份开始戏剧季演出活动。

八、经费本着节约的原则，省主要颁发奖金和承担单程旅费。来省参加戏剧季演出的剧团，其经济收入和食宿费用，均按巡回演出规定办理。

湖南省文化局

一九八〇年二月五日

抄报：文化部、省委宣传部

抄送：省文联、剧协

湖南省文化局
转发《关于全省艺术教育巡回教学检查的情况报告》的通知

湘文发(1980)61号

各地、市文化局，省艺校及所属各科：

我局同意《关于全省艺术教育巡回教学检查的情况报告》。《报告》针对省艺校各科存在的问题，对如何贯彻执行教育方针，提高教学质量，保证实现培养目标，提出了可行的意见。现转发给你们，望认真研究执行。

湖南省文化局

一九八〇年七月十五日

抄报：文化部(艺术教育局)、省委宣传部

附　件：

关于全省艺术教育巡回教学检查的情况报告

为了促进省艺术学校所属各科总结交流经验，提高教学质量，我们组织了省艺校各科负责同志和教师代表共二十人参加的教学巡回检查组，于今年六月五日至十八日先后到常德地区汉剧科、荆河戏科、省艺校湘剧科、花鼓戏科、邵阳地区祁剧科、郴州地区湘昆科进行了为时半个月的教学检查。通过检查，使我们看到了我省艺术教育工作所取得的具体成绩，更加增强了办学的信心。

首先，在全省已形成了一支拥有二百九十人的专业教职员工队伍，其中百分之七十以上直接战斗在教学第一线，此外，还有一批兼职或临时请进来短期上课的教师协助教学。其中许多年老教师是在舞台上积累了几十年艺术实践经验的名老艺人，他们不顾年迈体衰，不图个人安逸，不计劳累辛苦，忠诚于党的艺术教育事业，为抢救本剧种艺术、培养新人而诲人不倦；一批中年教师原可在舞台上继续演出，为了教学的需要，他们甘当无名英雄，呕心沥血，埋头教学；不少青年教师课堂教学的负担较重，但他们一面教学，一面进修，把青春献给艺术教育事业，把汗水灌注在学生身上。这是我省艺术教育事业的宝贵财富，是培养人才的基本力量。

目前，全省已有五百二十七个学生在进行较为正规的专业学习，今年毕业或明年即将毕业而作为新鲜血液输送到专业剧团中去的学生达一百二十一人。从检查情况看，这批学生大部分能适应当前剧团的演出水平，有的还是比较好的苗子，如果在今后的演出实践中能继续得到适当的全面的培养和锻炼，艺术上将会有较好的发展前途。

通过检查，也发现在各地的教学工作中存在着不少问题，不利于教学方针的贯彻和教学质量的提高。不少科都存在着重专业课轻政文课的倾向，在课时安排上政文课比例太少，一些必需的课程没有开设。有的科，学制太短，或者同级学生的年龄和文化程度相差过大，这些都严重影响全面实现培养目标，造就新型的艺术人才，妨碍教学方案的实施，个别科在教学要求和课堂纪律方面还不够严格，或者安排课时过长过多，出现学生负担过重的苗头，都必须及时引起注意。为保证培养目标的实现，现就几个具有普遍性的问题，提出如下意见：

1．学制和学生入学年龄问题。为了把学生培养成"德智体全面发展的又红又专的艺术人才"，学制过短是不适应的。为此，我们认为：一些传统底子较为深厚，文武戏并重的大剧种，如湘剧、祁剧、汉剧、湘昆等，学制以五到六年为宜。属于地方小戏剧种，如花鼓戏等，学制以四到五年为宜。招生对象应为十二、三岁，具有小学毕业文化程度。有的剧种不一定需要从小培养的，也可以试行招收已度过变声期，具有初中毕业文化程度的学生入学。

2．专业课和政治文化课的关系问题。我们意见：五年制的艺术学校，政文课不能少于总学时的百分之三十。一定要保证政文课的质量，要配齐专职的能胜任的文化教员，要根据艺术教育特点改进教学方法，要开设文艺理论常识、戏曲简史、表导演常识等课程。要组织好学生进行课外阅读、艺术观摩欣赏等丰富多彩的业余活动。毕业班的政文课要由省进行统考。

3．基本训练和剧目教学的关系问题。我们认为：根据循序渐进的原则，初级阶段（头两年）应以基本功训练为主，剧目教学应安排适于基本技术训练、表演上不复杂、角色不多的小型剧目；中级阶段，应继续巩固已有基础，进一步掌握各行当的技术、技巧，逐步

增加剧目的教学和实践，以戏带功，可安排一些技术比较复杂、包括一定表演技能的小、中型剧目；最后阶段，根据继续巩固和训练、提高表演技能、培养创造能力的教学要求，要以学戏、排戏为主，安排技术较强、表演较复杂、具有不同艺术特点的小、中、大型剧目，在剧目教学中，要用传统戏打基础，但到后期必须选择一些新编历史戏和现代戏教学，以培养学生多方面的表现能力。要求六年制毕业生学会并掌握十五至二十出剧目的主演和主要配演角色；五年制毕业生要学会和掌握十至十五出、四年制学生要学会和掌握十至十二出剧目的主演和主要配演角色。在学习期间，要逐步增加学生的演出实践，适量与观众见面，但不应过早地举行公演，演出时间也不宜太长，不要影响正常的课堂教学和学生健康。目前，各科学生毕业后，演员最好能集中分配到一个团单独成立一个演出队，由老演员带领演出，以便有机会参加更多的演出实践，力争快出人才。

4．对学生既要严格要求又要关心爱护。一方面要建立正常的教学秩序和严格的课堂纪律，对各项训练从严出发，有明确具体的要求，使学生养成良好的学风，打下扎实的基础；另一方面又必须从学生的年龄、体力和接受能力出发，不可操之过急，使学生负担过重，影响身体健康。必须坚决按照教学方案的规定，每周总学时不得超过三十九学时，以保证学生有必要的个人复习、自由阅读和自由活动时间。

5．必须重视教材建设。搞好教材编写工作，是实现教学“三化”（规范化、系统化、科学化）的一个重要环节。由于各地师资力量有限，我们要求先从最具有本剧种特色的东西搞起，由省艺校教务科会同各科迅速列出一个教材编写计划。在教材编写工作中，要把个人负责与集体讨论、编写教材与戏曲研究结合起来。为了调动教师的积极性，编写出来的合用的教材，应给予适当的稿酬（可从演出收入中支付），并在印刷出版方面给予支持帮助。

6．加强教师队伍的建设。各科应争取当地党委和文化部门的支持，尽快补齐所缺行当的教师，建设一支高质量的教师队伍。要保证教师有适当的业余进修时间；要加强教学研究工作，组织集体备课；要充分发挥老教师的作用，组织青年教师向老教师学习；要有计划地安排教师内部试验演出；省艺校可举办短期教师进修班，帮助教师进修提高。

由于这次检查的时间较短，对有些问题还缺乏深入的调查研究，需要在今后的实践中进一步探索，并总结经验。为此，我们建议省艺校在今年适当时候组织两次专业会议，一是研究如何加强和改进政治文化课的教学问题，一是讨论基本功教学中的具体要求（包括学生必须具备的基本要求，各学年、阶段的要求和不同行当的特殊要求等），并制定出一个各科可以参用的考核标准。

以上报告当否，请批示。

全省艺术教学巡回检查组

一九八〇年六月三十日

湖南省文化局
对衡阳地区文化局《关于几个地区联合举行祁剧教学演出活动的请示报告》的批复

湘文函(1980)88号

衡阳地区文化局并邵阳、零陵、郴州、黔阳地区文化局、省戏工室:

《关于几个地区联合举行祁剧教学演出活动的请示报告》悉,现批复如下:

一、同意你们提出的关于这次教学演出的目的、组织教学的方法和时间安排。

二、整个工作由我局委托衡阳地区文化局主持。领导小组由铁可、高岳森、金汉川、赵球林、刘美民、项洽栋、马东亚、李云八同志组成,具体工作以及召集会议,均由金汉川同志负责。

三、拟抽调的老艺人和选派前去学习的演员名单,由所属地区文化局发通知。

此复

湖南省文化局

一九八〇年八月十五日

抄报:省委宣传部、文化部艺术局

附 件:

衡阳地区行政公署文化局
关于几个地区联合举行祁剧教学演出活动的请示报告

衡文字(1980)20号

省文化局:

关于几个地区联合举行祁剧教学演出的问题,由省文化局建议并经衡阳、邵阳、零陵、郴州地区文化局和省局艺术处、省戏工室负责人协商商定,从今年十月开始在祁阳县举行,时间两个月,并议了以下几点具体意见:

一、这次教学演出的目的,以挖掘继承祁剧优秀的传统剧目和表演艺术,培训中、青

年演员为主，结合进行剧目、音乐、表演艺术研究。计划从全省抽调五十名老艺人，集中排练，示范演出传统折子戏十五台至二十台，重点传授十台至十二台，由具有一定功底和接受能力较强的中、青年演员学习、继承下来。传授的剧目以能够公演的优秀剧目为主，个别思想内容存在问题但艺术技巧较高者，也应作为训练演员基本功的剧目进行传授。

二、组织教学的方法。为了不影响派人学艺的剧团的正常演出，传授剧目拟分两批进行，原则上旦行、小生和唱工生做一批，花脸、丑脚和靠把生做一批。全省各祁剧团每批可选派两名演员前去学习，派去的一定要尖子演员，由有关地区文化局统一组织。每批学习时间二十天至二十五天，一切费用自理。

三、整个工作委托衡阳地区文化局主持，由省文化局、省戏工室、衡阳、邵阳、零陵、郴州地区文化局各派一位负责同志参加领导小组。领导小组下设办公室，省戏工室和衡阳、邵阳、零陵、郴州地区戏工室各派一名专业干部参加。办公室设若干组，分管演出、教学、艺术研究等项工作。后勤工作由衡阳地区负责。

四、具体时间拟分两段安排。前段以五十天时间分两批进行排练、演出和授艺；后段以十天时间进行工作总结和艺术总结。

五、教学演出活动以祁阳祁剧团为班底，该团分一个队外出演出，留下剧场和部分演职人员给老艺人配戏、伴奏和担任舞台工作、剧场工作，给予该团适当补贴。

六、抽调的老艺人由有关地区按照协商确定的名单，通知有关单位，届时前去报到。

七、此项活动经费估算三万零四百七十元（包括给祁阳祁剧团的补贴、住宿费、老艺人工资补差、差旅费、演出和资料费等项开支），详表附后，由省局拨给专款。

以上意见，如属可行，请批发有关单位。

衡阳地区文化局

一九八〇年七月十二日

附一：拟抽调老艺人名单（略）

附二：祁剧传统戏示范教学演出预算

附　件：

祁剧传统戏示范教学演出预算

一、会议时间：六十天。

二、参加人数：一百二十人。其中老艺人五十名；工作人员四十名；班底人员三十名（包括乐队在内）。

三、开支项目：

1．剧团补助12,000元；

2．住宿费(每人每天一元计算)计币5,400元；

3．会议补助费(每天补助90人)计币4,320元；

4．老艺人工资及加班费4,200元；

5．医药费300元；

6．观摩费400元；

7．演出夜班补助费1,350元；

8．灯服道效损耗费2,000元；

9．旅差费300元；

10．交通费200元。

总计：币30,470元。

湖南省文化局
关于举办戏剧剧本、评论年度评奖的规定

湘文艺(1981)25号

各地、市文化局，省直文艺单位：

戏剧创作是戏剧艺术繁荣发展的基础，戏剧评论对于总结创作经验，提高创作质量和表演艺术水平具有重要作用。为了鼓励剧本创作和促进戏剧评论的开展，决定从今年起，举办一年一度对优秀剧本和评论文章进行评奖的活动。现将评奖办法规定如下：

一、评奖范围：

1．自上年十月至本年九月的一年期间，本省作者创作的剧本和撰写的评论文章。

2．戏剧作品包括各种形式(戏曲、话剧、歌剧、舞剧、木偶、皮影等)的现代戏、新编历史剧和重新整理改编的传统戏曲剧本。

3．评论文章指在本省报刊上发表的戏剧批评和理论研究著作。

二、评奖条件：

1．剧本要具有较高的思想性和艺术性，经省以上刊物发表或经剧团上演二十场以上，深得观众好评。

2．评论要观点基本正确，褒贬中肯，见解新颖，文字生动活泼，水平较高，对戏剧工作有指导作用的。

三、评奖办法：

1．评奖按一、二、三等授予奖状和奖金。

剧本创作一等奖：大戏五百元，中、小戏三百元；二等奖：大戏三百元，中、小戏一百五十元；三等奖：大戏二百元，中、小戏一百元。凡属改编的各类剧本按上述标准减少五分之一。

评论作品：一等奖一百元，二等奖八十元，三等奖五十元。具有指导意义和学术价值较高的戏剧评论和研究著述，奖金二百元。

2．评奖委员会由省文化局、《湖南戏剧》编辑部和戏剧界有关同志组成。

3．各地、市文化局和省直文艺单位于十一月底以前，根据评奖范围和条件报送本地区、本单位推荐评奖的优秀剧本和戏剧评论文章（最多不超过三件），并负责收集和整理观众及读者的意见。推荐表由省局统一印发。

4．评奖委员会根据从严掌握，讲求质量，不搞平均主义的原则，提出评选意见，经省文化局领导批准后，于每年十二月底公布评奖结果，次年元月在长沙举行授奖大会。

湖南省文化局

一九八一年三月二十八日

抄报：文化部艺术局、省委宣传部

湖南省文化局
关于印发《开展文明建团、文明演出活动倡议书》的通知

湘文艺（1982）26号

各地（州）、市、县文化局、省直各剧团（院）：

为了动员广大文艺工作者以实际行动积极投入“全民文明礼貌月”活动，整顿和改进“团风”、“台风”，提高上演剧目的思想艺术水平，三月三日，我局邀请省会各专业剧团部分主要演员举行了“文明建团、文明演出”座谈会。与会同志热烈响应中央的号召，决心从我做起，从现在做起，在“全民文明礼貌月”活动中争当模范。会议经过讨论，向全省专业剧团发出了《开展文明建团、文明演出活动倡议书》。

我们认为，这个倡议很好，对于深入开展“全民文明礼貌月”活动，改进剧团作风，搞好文明演出，都有积极作用。现印发给你们，望立即进行传达动员，切实抓紧抓好。各地、各

单位开展这一活动的情况和经验,望随时报告我们。

湖南省文化局

一九八二年三月四日

抄报：文化部、省委宣传部

抄送：新华社湖南分社、光明日报驻湖南记者站、中央人民广播电台驻湖南记者站、湖南日报、省电台

附　件：

开展“文明建团、文明演出”活动倡议书

（一九八二年三月三日）

全省专业剧团的同志们：

“全民文明礼貌月”活动，正以浩大的声势广泛深入地展开。我们剧团直接担负着建设社会主义精神文明的重任,我们文艺工作者被社会誉为“人类灵魂的工程师”,我们所从事的艺术事业，是一种高尚文明的事业。在这场具有伟大战略意义的“全民文明礼貌月”活动中,我们应立即动员起来,积极投入并走在前列,起模范带头作用。为此,我们特向全省专业剧团的同志们发出如下倡议。

一、经常编演各种文艺节目，为深入持久地开展文明礼貌活动做好舆论宣传。要满腔热情地歌颂“五讲四美”活动中涌现出来的新人新事新风尚,充分发挥文艺的认识、教育和审美作用。

二、努力提高上演剧目的思想艺术质量，进一步克服自由化、庸俗化、商品化的错误倾向。坚决反对那些以盈利为主要目的,迎合某些观众的低级趣味的演出,选择上演剧目一定要注意社会效果;要有利于对人民进行社会主义、爱国主义的教育,提高社会文化、道德水平;有利于建设社会主义的精神文明，要拿出更多更好的精神食粮献给人民，以真正的艺术吸引观众。

三、整顿“台风”,不断提高演出质量,树立全心全意为人民服务的思想。要建立和健全演出的规章制度，认真解决舞台演出工作中的“脏、乱、差”。演出要严肃认真，一丝不苟。化妆造型要符合剧中人物的要求。要以精湛的表演、熟练的技巧、健康的音乐、优美的唱腔、动人的道白、最佳的舞美乃至端正、清晰的字幕和精巧的说明书献给观众。使观众在剧场能感受到真正的艺术享受和美的熏陶。

四、继承和发扬戏曲界的传统美德，培养社会主义的文艺道德。老同志要搞好“传、帮、带”。要坚决刹住歪风邪气，伸张正气。要清除行帮习气和宗派主义，消除“门户之见”和“同行是冤家”的陈腐观念。坚决克服争名夺利，嫉贤妒能的不良作风。人人争当“伯乐”，个个甘当“人梯”。树立一种相敬相助的道德风尚。

五、整顿团容，使剧团精神面貌焕然一新。剧团环境要做到净化、绿化、美化，既清洁卫生，又优美舒适。做到不穿奇装异服，不理怪异发型，不做任何伤风败俗之事。人人争做文明礼貌的表率，个个争当“五讲四美”的模范。

为了振兴中华，为了把我国尽快建设成为一个具有高度物质文明和高度精神文明的社会主义现代化强国，我们文艺工作者要努力工作，多做贡献。让我们共同行动起来，扎扎实实、有声有色、卓有成效地开展文明建团文明演出的竞赛吧。

湖南省湘剧院　董武炎　左大玢
湖南省花鼓戏剧院　钟宜淳　凌国康　唐中碧
湖南省京剧团　潘松骏　陈少云
湖南省歌舞团　龙廷波　王长兴
湖南省话剧团　廖炳炎　魏绿萍　胡岱霞
湖南省杂技团　高长松　韩克亭
湖南省木偶皮影剧团　何德润
长沙市湘剧团　曹汝龙
长沙市花鼓戏剧团　郑艳春
长沙市歌剧团　姚湘元

湖南省文化局转发
《关于编纂〈中国戏曲志〉(湖南卷)初步计划》的通知

湘文艺(1982)50号

各地(州)、市文化局，省戏曲研究所：

现将省戏曲研究所《关于编纂〈中国戏曲志〉(湖南卷)初步计划》转发给你们。

中国艺术研究院戏曲研究所组织编纂的《中国戏曲志》，是一部全国性的戏曲丛书，每省一卷。编纂这部志书，对戏曲工作有重大意义。做好这件工作，不仅能够积累大量可靠的戏曲历史资料，同时对探讨戏曲艺术发展的规律、推动地方戏曲的发展具有重要的作用。

鉴于这一工作涉及面广，工作量大，需要得到各地(州)、市文化部门的支持。望有关地(州)、市文化局及时组织人力，制定具体规划，搜集有关资料，认真做好这一工作。

湖南省文化局

一九八二年十月二十日

附一：省戏曲研究所《关于编纂<中国戏曲志>(湖南卷)初步计划》

附二：中国艺术研究院戏曲研究所《编纂<中国戏曲志>(地方卷)初步计划》(略)

抄报：省委宣传部

抄送：中国艺术研究院、中国艺术研究院戏曲研究所、省湘剧院、省花鼓戏剧院、省艺校、各地(州)、市戏剧(曲)工作室

附　件：

关于编纂《中国戏曲志》(湖南卷)初步计划

为了总结数百年来地方戏曲艺术发展规律，记述地方戏曲剧种各种史料，并用志书形式固定下来，使之流传久远，中国艺术研究院戏曲研究所今年着手组织《中国戏曲志》(地方卷)的编纂工作。这部志书以省、市、自治区为单位分头编纂，每省一卷，汇集成为一部全国性的戏曲志丛书。每个省卷，包括全省戏曲概述、各个地方剧种和戏曲机构、剧目、舞台艺术各方面的志略、人物传记、戏曲文物、各种图表等方面的内容，是一项巨大的工程。全书统一由文化艺术出版社出版，计划五年内完成。先编好的省先出书。最近，戏曲研究所已派员来我省联系，协商编纂工作有关问题，并根据我省资料积累情况，建议尽快上马。现将我们的初步计划报告如下：

一、初步规划：根据我省地方戏曲剧种繁多，有的大戏剧种流行较广、规模较大的具体情况，《中国戏曲志》湖南卷预计五、六十万字。据目前掌握资料和编纂人力情况，初步计划两年完成编纂工作。一九八三年完成大部分项目的初稿，一九八四年底向中央交稿。

二、工作方法：由于这项工作规模巨大，涉及面广，必须充分运用群众力量，同时要有一个扎扎实实的编纂班子，才能顺利完成。

1．通过《湖南日报》或《湖南戏剧》以广告方式向全省广泛征集戏曲文物、戏曲史料、戏曲掌故和有历史价值的古老剧本、服饰、砌末等项资料，并付给一定的报酬。

2．各个地方戏曲剧种志略、各剧种班社(包括科班)志略、名艺人传记以及各地的剧场沿革，除特殊情况外，一般由各有关地、市戏剧工作室组织专人编写。分工如下：

湘　剧	省戏研所湘剧史编写组编写；
祁　剧	邵阳地区负责组织编写；
辰河戏	怀化地区负责组织编写；
常德汉剧	常德地区负责组织编写；
荆河戏	常德地区负责组织编写；
巴陵戏	岳阳地区负责组织编写；
湘　昆	郴州地区负责组织编写；
衡阳湘剧	衡阳市负责组织编写；
长沙花鼓戏	省戏研所花鼓戏史编写组编写；
常德花鼓戏	常德地区负责组织编写；
岳阳花鼓戏	岳阳地区负责组织编写；
衡阳花鼓戏	衡阳市组织编写；
衡山花鼓戏	衡阳地区组织编写；
零陵花鼓戏	零陵地区负责组织编写；
邵阳花鼓戏	邵阳地、市和涟源地区协商编写；
湘西阳戏	湘西自治州、怀化地区协商编写；
湘西花灯戏	湘西自治州、怀化地区协商编写；
傩堂戏	省戏研所负责组织编写；
苗　剧	湘西自治州负责组织编写。

3．成立《中国戏曲志》湖南卷编纂室，主任一人，秘书一人。下设编辑和通联资料组。编辑组五、六人，既组织全省戏曲概述、剧目提要、舞台艺术各部门志略、其他人物传记等方面的编写工作，又负责全书的编辑工作。通联资料组四、五人，除负责各方面的联系和资料收集、保管外，并担负剧目总册、文物古迹、各种图表的编写和复制任务。

三、工作步骤：首先要求各有关地、市戏剧工作室落实各剧种（包括班社、名艺人、剧场沿革）志略的编写人员，同时由编纂办公室拟定粗线条的编纂提纲，争取今年第四季度召开一次编写人员座谈会。座谈会通过讨论中国艺术研究院戏曲研究所《编纂〈中国戏曲志〉（地方卷）初步计划》，明确编纂工作的指导思想；并讨论湖南卷粗线条的编纂提纲。初步落实各个剧种志略、班社志略的大体内容和需要入志的人物、剧目初步名单。然后在这个基础上由编纂室进行综合平衡后，拟出编纂湖南卷的详细提纲。经审定后下达编写任务。一九八三年适当时候再召开一次初稿讨论会。目前，急需把编纂室建立起来，以便开展工作。

以上计划是否有当，请批示。

湖南省戏曲研究所

一九八二年七月十五日

后　　记

《中国戏曲志·湖南卷》(以下简称《湖南卷》)历时四年而成书。这四年，是艰苦探索的历程。

戏曲专业志，对于我们在戏曲岗位工作的老、中、青三代人，都是一个新课题。《湖南卷》是先行卷，既无蓝本可摹，也无经验可学，得自己一步一步探索着前进。我们既为能参与这项前所未有的事业而高兴，也感到从事一项创举所承荷的巨大压力。

湖南历年所积戏曲资料在"文化大革命"中损失殆尽，1978年才重新开始搜集。要编纂戏曲志，资料不足，还需有个广泛深入的调查过程。我们几经研究之后，才定下了两步走的作法。第一步，以一年半的时间，全省动员编写、出版剧种志；第二步再编《湖南卷》。为了在实践中取得经验，《湖南卷》编辑部的全体成员，分别参加到各个剧种志的编写组，从调查研究做起。

普查是艰巨的、复杂的、细致的工作。但是，老同志为能在最后的岁月参与这样一件大事而兴高采烈；中、青年因能够全面、系统地了解本省剧种的历史和现状，视为难得的机会而激奋。因此都是满腔热忱，克服了一个又一个的困难，夜以继日地工作。大家不知走访过多少老艺人、老观众，坐过多少个图书馆、档案馆、资料室。有的记录了数十本近二百万字的第一手资料；有的作卡片一千余张；有的不顾舟车劳顿，行程二万余里；有的不顾年老有病，爬山涉水，步行去边远山区访问耆宿，寻找古庙、戏台和断壁残碑。戏曲界所有的从业人员都给予极大的关注与支持，老一代视修志为"修谱"，积极提供资料或线索；中、青年则盼早日成书，先睹为快。在全省戏曲界的群策群力下，加快了工程的进度。我们仅仅用了一年时间，就写出了全省十九个剧种中的十五个剧种志初稿。在这些初稿的基础上，三个月编出《湖南卷》的编纂提纲。由于有剧种志初稿作基础，我们的编写提纲与成书内容比较，差距不到百分之十。

搜集资料难，核实资料更难。由于剧种志是初稿，撰写《湖南卷》时，对初稿中的资料还有个筛选、鉴别的过程。地方戏曲活动，文献可考者有限，直接记载更少，因而需要耐心地旁征博引，反复求证。过去，我们虽认为在宋代湖南已有戏曲活动，但未得到确证。这次修志中，终于在《浏阳县志·职官》中查到一条北宋绍圣元年(1094)县令杨时禁"俳优之罔民财"的"德政"，成为目前最早的湖南戏曲活动记载。关于明代初年"扯江西填湖南"的

传说，文献无证。最后，我们从大量族谱中证实了明初江西人移居湖南的史实，为弋阳腔进入湖南找到直接的因素。《湖南卷》中不少资料系老艺人口头提供，为求其成为信史，每一条资料，都需要访问若干人或开小型的座谈会，反复稽考核实，才敢收入志书。这是费时间、精力而难见功效，不易为人理解的工作。不惮烦难，能耐寂寞，才有可能把这些工作做好。不负前人，不误后人，历史的责任感使我们排除了疑虑，坚定了信心。

有了资料，如何能总括湖南省近九百年的戏曲历史和现状，经过若干次的研究和论证，数易其稿之后，我们在严格遵循体例的原则下作了适当增益和调整。如志略中的每一部类，均系择代表性者立条，却未能总揽全貌。因此，我们在每一小部类前都加了一小段概述性文字。湖南各剧种在声腔、剧目及小戏剧种行当方面，有较多的共性，按剧种逐一设条难免繁琐和重复。我们便在音乐部类增设了共有的声腔条目以志其共性，剧种音乐中则只分述其特色。对共有的剧目则以一剧种的剧名设条，先述其梗概，后分述各剧种之异同。小戏行当则以一较长条目概括志述。不独避免了不必要的重复，且体现出剧种间的有机联系。

尽管经历了大大小小的困难，《湖南卷》总算成书了。在定稿的同时，我们都感受到意外的激励。由于戏曲界不少人参加了编纂，加之三次改稿又曾广泛征求意见，因此，书未问世已为一部分人所熟悉，一些中、青年已能谈得出自己从事的剧种的历史，在剧目生产中能考虑到本剧种的传统艺术特色。外界也有函电询问出版日期和书价。特别是在地市涌现了一批有志于从事戏曲研究的人员，我们正在修改的《湖南地方剧种志》丛书的编撰队伍还有所扩充，并得到各地主管部门更多的关心与支持，这是对我们四年来工作的最大报偿。

《湖南卷》书稿，在我们主观愿望上是想把工作做得更好些，使书稿质量更高些，内容更充实些，编纂更完善些。但是，客观的条件：资料、时间、人力、财力都有限；我们本身的学识、能力、水平也有限，很难尽如人意。只能说所有从事这一工作的成员，都做到了尽心竭力而已。

索　　引

条目汉字笔画索引

说　明

一、本索引供读者按条目标题的汉字笔画寻查条目。例如查"田汉"一条时，第一字"田"为五画，可在五画的条目中查知这一条的释文排在第614页。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数目由少到多排列。第一字笔画数相同者，按1987年第六版《新华字典》部首顺序排列；第一字相同者，按第二字的笔画数排列（若第二字笔画数相同，亦按部首顺序排列）。第一、二字全同者，按条目长短由少到多排列。

三、本索引只包括"志略"、"传记"两大部类条目，"综述"、"近代大事年表"和"附录"未作索引。

一　画

二　画

三　画

四　画

五　画

六　画

七 画

八　画

九 画

十　画

十一画

十二画

十 三 画

十 四 画

十五画

十六画

十七画

十八画

十九画

条目汉语拼音索引

说　明

本索引按条目首字拼音字母顺序排列。同音字依新编《辞海》(缩印本)拼音索引的次序排列,多音字则按条目所取的字音进行编排。

D

E

F

G

H

M

N

O

P

W

X

Y